C
9.94
GARCIA

0028846

ic

d
ow.

9.94 C
AA 14. 56



NOUVEAU TRAITÉ SOMMAIRE

DE

L'ART DU CHANT

PAR

MANUEL GARCIA.

Prix : 12 francs net.

A PARIS,
EN DÉPÔT CHEZ M. RICHARD, RUE NEUVE-DES-PETITS-CHAMPS, 44.

1856

NOUVEAU TRAITÉ SOMMAIRE

DE

L'ART DU CHANT

TYPOGRAPHIE DE CH. LAHURE
Imprimeur du Sénat et de la Cour de Cassation
rue de Vaugirard, 9.







NOUVEAU TRAITÉ SOMMAIRE

DE

L'ART DU CHANT

PAR

MANUEL GARCIA.

K.



ROYAL ACADEMY OF MUSIC
028846
LIBRARY

AVIS. — Vu les traités internationaux, l'auteur de cet ouvrage se réserve le droit de réimpression et de traduction à l'Etranger.

A PARIS,

EN DÉPOT CHEZ M. RICHARD, RUE NEUVE-DES-PETITS-CHAMPS, 14.

—

1856


BRITISH MUSEUM

BRITISH MUSEUM
DUPLICATE

BRITISH MUSEUM
Transferred
1889
DUPLICATE.



TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

DE LA VOCALISATION.

DEUXIÈME PARTIE.

DE LA PAROLE UNIE A LA MUSIQUE.

64

9 JY 61

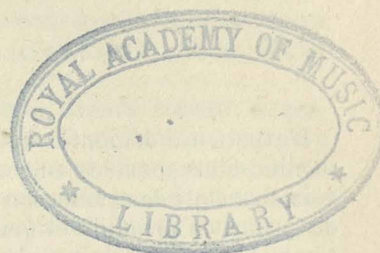
NOUVEAU TRAITÉ SOMMAIRE

DE

L'ART DU CHANT

OU

ÉCOLE DE GARCIA.



PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

Description sommaire de l'appareil vocal.

Le mécanisme du chant exige le concours de quatre appareils distincts agissant simultanément, mais remplissant chacun des fonctions particulières, et avec une entière indépendance des uns par rapport aux autres. Ces appareils sont :

1° Les poumons,	soufflerie;
2° Le larynx,	vibrateur;
3° Le pharynx,	réflecteur;
4° Les organes de la bouche,	articulateurs.

La nature a superposé ces organes les uns aux autres. Agents essentiels de la respiration, les poumons sont placés au bas de l'instrument, et font les fonctions d'un soufflet d'orgue qui fournit l'air nécessaire aux vibrations sonores. L'air entre dans les poumons et en sort par une multitude de tubes appelés bronches, qui, disposés à la manière des racines d'arbre, finissent par ne plus former qu'un conduit unique qui prend le nom de trachée-artère, et qui monte verticalement à la partie antérieure du cou.

Cette trachée, tuyau légèrement mobile et extensible, est surmontée du larynx avec lequel elle communique.

Le larynx, organe producteur par excellence de la voix, forme à la partie antérieure du cou une saillie sensible à la vue et au toucher, la *pomme d'Adam*. Dans son ensemble, il a en quelque sorte la forme d'un cône tronqué dont la base est renversée. Sa cavité se rétrécit beaucoup vers le milieu, où elle présente deux membranes horizontales, placées l'une à droite, l'autre à gauche, et qu'on appelle cordes vocales ou *tendons vocaux*.

L'ouverture comprise entre ces tendons est nommée *glotte;* c'est pourquoi ils prennent aussi le nom de *lèvres de la glotte*. Ces lèvres ont seules la propriété de donner naissance aux vibrations. La forme de la glotte est à peu près triangulaire au moment de l'inspiration; mais elle devient elliptique aussitôt qu'on forme des sons. Nous verrons plus loin d'après quel principe la voix est produite, et comment fonctionnent les lèvres de la glotte. Remarquons dès à présent qu'elles ne sont pas homogènes dans leur longueur; les deux cinquièmes postérieurs environ sont formés par un prolongement cartilagineux, et les trois cinquièmes antérieurs par un tendon.

Au-dessus des tendons vocaux sont deux enfoncements allongés qu'on nomme les ventricules du larynx, et qui sont surmontés chacun d'un repli parallèle aux tendons vocaux. Ces replis laissent entre eux un espace qui est la glotte supérieure, mais qui, beaucoup plus large que la glotte proprement dite, ne se ferme jamais. Sa fonction consiste à circonscrire un espace elliptique immédiatement au-dessus des lèvres inférieures, le rétrécissant ou l'élargissant, et modifiant ainsi de la manière la plus efficace le volume et le timbre de la voix.

L'ouverture supérieure du larynx, libre pendant l'émission de la voix, est complétement recouverte pendant les mouvements de la déglutition par une sorte de languette nommée *épiglotte*, et située derrière la langue.

La voix, en s'échappant de la glotte, va retentir au-dessus du larynx dans le pharynx, cavité très-extensible, qui comprend l'espace entre la paroi que l'on aperçoit au fond de la bouche, en abaissant la

langue, et l'arcade qui forme le pourtour du gosier. Cette cavité par les conformations nombreuses qu'elle peut affecter, donne aux sons que produit le larynx, le caractère des divers timbres et des diverses voyelles.

Enfin les sons traversent la bouche, où des pièces mobiles, le voile du palais, la langue, les lèvres, etc., ont pour fonction spéciale de donner aux voyelles un dernier degré de précision, et de compléter la parole au moyen des articulations ou consonnes. Mais avant de considérer les fonctions que remplissent les organes vocaux, donnons un aperçu général des diverses espèces de sons qui feront l'objet de nos études.

CHAPITRE II.

Des diverses espèces de sons vocaux.

L'expérience démontre qu'à l'exception du sifflement, toutes les modifications possibles du son, à savoir : le cri, la voix parlée et la voix chantante dans toute son étendue, découlent d'un petit nombre de principes primitifs et fondamentaux. En classant tous les faits semblables sous une même dénomination, on peut établir que la voix humaine, dans l'acception la plus large du mot, se compose :

1° Des différents registres
de poitrine,
de fausset,
de tête,
de contre-basse,
de la voix inspiratoire.
2° Des deux timbres principaux :
le timbre clair,
le timbre sombre.
3° Enfin, des divers caractères d'éclat ou de *sourdité* (1);
des différents degrés d'intensité et de volume.

Voyons maintenant comment ces résultats proviennent des organes.

Des Poumons. — Premier appareil (soufflerie).

Les poumons sont exclusivement des réservoirs où l'air s'accumule, et non, comme on le pense assez généralement, l'endroit où s'engendrent les sons désignés sous le nom de sons de poitrine (2).

Les poumons s'appuient sur le diaphragme qui les sépare tout à fait de l'abdomen, et sont en outre enveloppés par les côtes. Leur développement, au moment de l'inspiration, peut se faire à la fois, de haut en bas par la contraction du diaphragme, et latéralement par l'écartement des côtes.

S'il était possible d'isoler complétement ces deux procédés, ce qui est au moins douteux, lequel devrait être adopté de préférence par le chanteur ? Tous les deux suivant nous ; car, de leur réunion résulte l'inspiration complète.

Chez la femme, les mouvements de la respiration s'opèrent plus habituellement par le soulèvement de la poitrine ; cela ne dépendrait-il pas de la gêne où les côtes sont habituellement tenues ?

(1) Bien qu'on dise *voix sourde*, on n'a jamais dit *sourdité* de la voix. Je demande pardon d'employer ce mot nouveau ; mais il m'est nécessaire pour expliquer une fonction naturelle de la glotte que je crois avoir aperçue et décrite le premier.

(2) Cette erreur peut s'expliquer ainsi : les hommes, qui ont fait le langage, ressentent, exclusivement aux femmes, s'ils parlent ou s'ils chantent dans la partie grave de leur voix, une forte vibration à la poitrine et au dos ; mais, semblable en cela à la table d'harmonie des pianos et des violons, la poitrine reçoit les vibrations par transmission et ne les engendre pas.

Du Larynx. — Second appareil (vibrateur).

Le larynx, sous la dépendance immédiate de l'appareil respiratoire, forme les registres, les divers degrés d'éclat et de *sourdité* des sons, l'intensité et le volume de la voix.

Des Registres.

Par le mot registre, nous entendons une série de sons consécutifs et homogènes allant du grave à l'aigu, produits par le développement du même principe mécanique, et dont la nature diffère essentiellement d'une autre série de sons également consécutifs et homogènes, produits par un autre principe mécanique. Tous les sons appartenant au même registre sont, par conséquent, de la même nature, quelles que soient d'ailleurs les modifications de timbre ou de force qu'on leur fasse subir.

Dans tout ce qui va suivre nous ne comprendrons pas le registre de contre-basse, ni la voix inspiratoire, deux sortes de voix dont nous n'aurons pas à nous occuper.

Registre de poitrine.

Le registre de poitrine, dans la voix de femme, commence par un des sons compris entre le *mi* et le *la*, suivant la nature des organes, et peut atteindre aux notes *do*♯, *re*. Ex :

Dans la voix d'homme, ce registre, qui est le principal, comprend une gamme totale de trois octaves où chaque individu trouve l'étendue qui lui est propre sur différents points de cette échelle. Les limites ordinaires de chaque voix sont comprises entre une douzième et deux octaves.

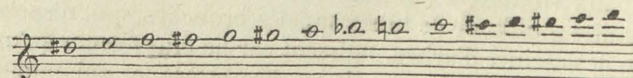
Registre de fausset.

Le registre de fausset, pour les deux sexes, commence à peu près au et monte jusqu'au

On constate que, chez la femme, le registre de fausset et celui de poitrine ont la même limite haute, et qu'ils descendent sur les mêmes notes jusqu'à la dixième inférieure, après quoi, le registre de poitrine seul continue de descendre.

Registre de tête.

La série de sons qui fait suite en montant au registre de fausset,



prend le nom de voix de tête.

La voix de tête, chez l'homme, tout aussi réelle que chez la femme, est un reste de la voix d'enfant et n'est pour lui que d'une faible ressource.

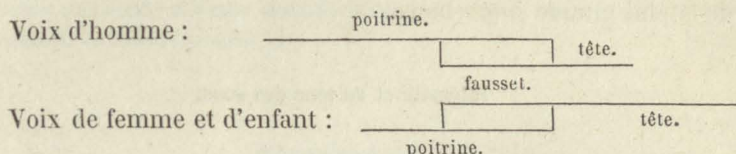
En Italie, le public n'en fait aucun cas. Les sons de tête proprement dits ne peuvent être employés qu'exceptionnellement par quelques voix suraiguës de ténor; tous les autres chanteurs, à l'exception des *buffi caricati*, auraient tort d'y avoir recours.

Résumé.

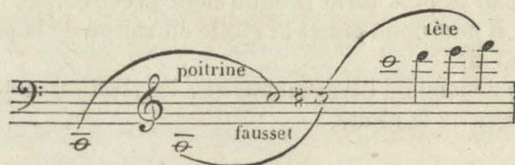
La voix de poitrine, chez l'homme, dépasse, par les sons graves, celle de la femme.

La voix de fausset leur est commune.

La voix de tête excède, chez la femme, celle de l'homme.



Étendue générale de la voix humaine dans chaque registre, la voix inspiratoire et le registre de contre-basse exceptés.



Nous avons toujours posé deux ou trois sons pour limites de chaque registre, parce que les organes, étant élastiques, offrent constamment cette fluctuation.

La voix humaine, considérée comme elle vient de l'être dans toute l'étendue possible de chacun de ses trois registres, nous offre un développement intéressant pour le physiologiste; mais l'application est ici bien plus restreinte que la théorie. Ces registres ne sont pas tous d'un emploi également naturel pour toutes les voix indistinctement; les limites extrêmes de chacun sont d'un usage toujours fatigant et abordables à peine pour quelques artistes.

Les caractères d'éclat, de *sourdité*, de force, dans la voix sont trop connus pour qu'il soit nécessaire de les décrire; ils seront expliqués page 6.

Du Pharynx. — Troisième appareil (réflecteur).

Le pharynx est l'appareil modificateur du son, par rapport aux timbres.

De même que la voix est soumise à la distinction des registres, de même elle l'est encore inévitablement à la différence des timbres.

Nous appelons timbre le caractère propre et variable à l'infini que peut prendre chaque registre, chaque son, abstraction faite de l'intensité; les voyelles sont de véritables timbres.

La variété des timbres résulte d'abord des divers systèmes de vibration que renferme le larynx, ensuite des modifications que le pharynx imprime aux sons produits. Nous étudierons ici les timbres produits par le pharynx.

Deux sortes de conditions président à la formation du timbre : 1° les conditions fixes qui caractérisent chaque individu, telles que la forme, le volume, la consistance, l'état de santé ou de maladie de l'appareil vocal de chacun; 2° les conditions mobiles, telles que la direction que prend le son dans le tuyau vocal pendant son émission, soit par le nez, soit par la bouche; la conformation et le degré de capacité de ce même tuyau, le degré de tension de ses parois, l'action du voile du palais, la séparation des mâchoires et des dents, la disposition des lèvres et les dimensions de l'ouverture qu'elles donnent à la bouche, enfin le gonflement ou la dépression de la langue, etc.

Dans nos considérations, nous n'aurons pas égard aux différents timbres qui caractérisent et différencient la voix selon les individus, mais seulement aux divers timbres que présente la voix du même individu.

Les modifications de timbre, se produisant toutes par deux moyens opposés, peuvent, en dernière analyse, se réduire à deux principales : le timbre *clair* et le timbre *sombre*.

L'appareil vocal ne peut produire un son sans le revêtir de l'un ou de l'autre timbre, et chaque timbre imprime son caractère à toute l'étendue de la voix.

Le timbre clair communique au registre de poitrine beaucoup d'éclat et de brillant. En France, on exprime ce caractère par le nom impropre de *voix blanche* (1); il serait mieux de dire *timbre blanc*. Ce timbre, porté à l'exagération, rend la voix criarde et glapissante.

Le timbre sombre, au contraire, donne, dans le registre de poitrine, de l'ampleur et de la rondeur au son. C'est à l'aide de ce timbre seulement que le chanteur peut communiquer à sa voix tout le volume dont elle est susceptible (remarquons que je parle du volume, et non pas de la force et de l'éclat). Ce timbre, porté à l'exagération, couvre les sons, les étouffe, les rend sourds et rauques.

L'action des timbres est moins saillante dans le grave que dans l'aigu d'un registre.

Les sons compris entre le *mi* 3 et le *si* 3, lorsqu'on les donne de poitrine en pleine vigueur, dans le timbre sombre, acquièrent, chez l'homme et chez la femme, un caractère dramatique qui a induit en erreur dans l'appréciation même de leur nature : au lieu d'y reconnaître l'influence du timbre sombre, réuni à l'intensité, dans des conditions d'effet plus favorables que partout ailleurs, on y a vu un cas exceptionnel, et on les a désignés par le nom de *sons mixtes*, ou *voix mixte, sombrée*. La chanterelle du violoncelle, quoique plus faible, reproduit assez bien le même effet.

Dans le registre de fausset, l'effet des timbres, quoique aussi absolu, est cependant moins frappant que dans le registre précédent.

Le timbre sombre a sur quelques voix de tête un effet des plus remarquables; il rend ce registre pur et limpide comme les sons d'un harmonica.

CHAPITRE III.

De la formation des sons.

Au moyen de quel mécanisme la voix est-elle formée? Selon nous, la réponse à cette question ne peut être que celle-ci : *La voix est formée uniquement par les compressions et les dilatations périodiques que l'air éprouve lorsqu'à sa sortie de la glotte, celle-ci, par une action alternative et régulière, l'arrête et lui livre passage.*

En effet, les deux petites lèvres qui, dans le larynx, forment entre elles le passage de la respiration, ou la glotte, se collent l'une à l'autre, et causent une certaine accumulation de l'air. Celui-ci, en vertu de l'élasticité que lui fait acquérir la pression qu'il subit, écarte les lèvres de la glotte, et, en se dilatant, sort avec explosion. Mais, au même instant, soulagées de la pression inférieure, et sollicitées par leur élasticité propre, les lèvres se rejoignent pour donner lieu à une explosion nouvelle. De cette série de contractions et de dilata-

(1) Ce mot signifiait pour les Italiens, à qui on l'a emprunté, la voix des femmes et des enfants. Par une fausse idée des timbres, en France on appelle *voix blanche* le timbre clair, comme on appelle *voix mixte* le timbre sombre.

tions, ou d'explosions successives et régulières, naît l'émission de la voix. On peut s'en former une idée fort juste en considérant de quelle manière les lèvres de la bouche agissent lorsque, appliquées à une embouchure de cor, elles font entendre des sons.

De la rapidité des alternatives que la glotte présente à l'air, dépend celle des explosions, et, de celle-ci, l'acuité du son. Ces alternatives sont d'autant plus rapides que les dimensions de l'orifice vibrant sont plus courtes (1). Or, voici par quel procédé la glotte amoindrit ses dimensions : dès qu'elle produit un son, elle passe de la forme triangulaire, celle du repos, à la forme linéaire, celle de l'action. Ses côtés, fixés solidement et mis en contact par leurs extrémités, laissent un espace elliptique vers le milieu seulement, lorsque l'air les écarte. De ces extrémités, les postérieures, constituées par les cartilages, ont seules le privilége de se mouvoir, et d'ouvrir la glotte en s'éloignant l'une de l'autre, ou bien de la fermer en se touchant. Les extrémités antérieures sont toujours fixes. Si l'on produit la note la plus grave de la voix, les côtés de la glotte comprennent toute leur longueur, c'est-à-dire le cartilage et le tendon qui lui fait suite (voyez page 3) ; mais, dès que la voix commence à s'élever, le contact des cartilages, limité d'abord à leur extrémité postérieure, gagne en s'étendant de l'arrière à l'avant jusqu'à produire la réunion des deux cartilages dans toute leur longueur. Ce mouvement a diminué d'autant la longueur de la glotte, et l'a réduite à celle que peuvent lui donner les tendons tout seuls. Ceux-ci, obéissant eux-mêmes à leur tour au mouvement progressif, réduisent encore les dimensions de la partie vibrante.

Formation des Registres.

Nous nous bornerons ici à présenter à l'élève quelques remarques d'une application immédiate (2). La voix de poitrine, qui possède bien plus d'éclat que celle de fausset, exige aussi un *pincement* plus vigoureux de la glotte. Ce pincement, que l'on obtient facilement avec la voyelle *i*, est le procédé qu'il faut indiquer aux femmes pour leur faire trouver la voix de poitrine. La voix de fausset, d'ordinaire la plus voilée des deux, occasionne aussi une plus grande dépense d'air. Les deux registres mettent en vibration, pour les notes basses, la longueur totale de la glotte ; puis, comme nous venons de le dire, l'élévation graduelle des sons détermine un contact des cartilages de plus en plus étendu. Lorsqu'il est complet, les tendons seuls continuent de vibrer, et c'est alors qu'apparaît, chez les ténors, l'étendue distinctive comprise entre le *mi* 3 et le *do* 4, appelée par quelques musiciens voix mixte, *mezzo petto,* et, chez les femmes, le registre de tête qui est placé une octave au-dessus. Ils sont donc tous deux le produit exclusif des tendons vocaux.

Au moment où les tendons vont circonscrire à eux seuls la glotte, mais alors que les sommets des cartilages sont encore engagés dans les vibrations, ces sommets n'offrent pas toujours l'un contre l'autre une fixité aussi complète que l'exigent les battements, et, parmi les notes comprises entre le *si* 3 et le *ré*♯4 chez les femmes, ou le *si* 2 et le *ré*♯3 chez les hommes, quelques-unes accusent par leur faiblesse et leur gêne l'instabilité de l'organe. Mais dès que les vibrations s'éloignent des cartilages, ce qui a lieu respectivement pour les deux sexes, à partir du *mi* 4 et du *mi* 3, les sons deviennent souvent purs et parfaitement posés. Le *pincement* très-prononcé de la glotte sera le correctif à la faiblesse que nous venons de signaler (3).

Nuances d'éclat et de *sourdité* de la voix.

Il n'est pas nécessaire, pour obtenir des explosions, que la glotte se ferme hermétiquement chaque fois après s'être entr'ouverte ; il suffit qu'elle oppose à l'air un resserrement capable d'en développer l'élasticité. Seulement le bruit de l'air qui s'échappe par l'orifice constamment entr'ouvert se fera sentir, et communiquera au son un caractère voilé et parfois extrêmement sourd, phénomène que l'on peut remarquer fréquemment dans la voix de fausset. Dès lors il faut conclure que l'éclat de la voix résulte de ce que la glotte se ferme exactement après chaque battement. Ce procédé a aussi l'avantage d'apporter une grande économie dans la dépense de l'air. Nous engageons les élèves à bien se pénétrer de ces observations ; elles sont de la plus grande importance.

Intensité et volume des sons.

L'intensité du son dépend de la quantité d'air qui fait *explosion vive* à la fois. Je dis explosion vive comme condition expresse, c'est-à-dire que la glotte doit se fermer hermétiquement après chaque vibration ; car, comme nous venons de le voir, si l'air trouvait une issue constante, alors les excursions les plus grandes de la glotte et la dépense d'air la plus forte produiraient précisément les sons les plus faibles. Il faut donc *pincer* la glotte en raison de la pression que l'on donne à l'air.

Le volume dépend de l'écartement que les tendons supérieurs forment au-dessus de la glotte.

Formation des timbres.

Diverses causes simultanées peuvent modifier les timbres de la voix : 1° suivant que la glotte se rétrécit ou s'entr'ouvre, elle produit des sons éclatants ou ternes ; 2° les tendons supérieurs qui l'environnent donnent, s'ils s'écartent, du volume aux sons, et, s'ils se resserrent, gênent les mouvements de la glotte et produisent sur la voix l'effet d'une sorte d'étranglement ; 3° le pharynx, à son tour, imprime aux sons qui le traversent les caractères si variés des timbres ou voyelles.

Dès qu'un son est formé, il subit à l'instant l'influence du tube vocal qu'il parcourt.

Ce tube pouvant s'allonger et se raccourcir, devenir plus large ou plus étroit, pouvant se dessiner en courbe légère ou se briser à angle droit, pouvant enfin se tenir dans une des nombreuses formes intermédiaires, remplit à merveille les fonctions de réflecteur ou de porte-voix.

On conçoit donc qu'il y aura autant de nuances dans les timbres que de variété dans la combinaison de ces conditions mécaniques.

Pour bien comprendre les mouvements du pharynx, il faut se figurer un tuyau profond et extensible qui commence au larynx, se courbe à l'arcade palatine et se termine à l'ouverture de la bouche.

(1)

Le do 1	exige	132 vibrations par seconde.
Le do 2	—	264.
Le do 3	—	528.
Le do 4	—	1,056.
Le do 5	—	2,112.

Chaque octave exige un nombre de vibrations double de celui de l'octave inférieure.

(2) Pour plus amples détails, voir les *Observations* faites sur la voix humaine, que j'ai présentées, le 22 mars 1855, à la Société royale de Londres. *Proceedings of the Royal society*, vol. VII, n° 13. J'ai publié une traduction française de cet opuscule.

(3) Lorsque des cantatrices, possédant une voix de soprano, veulent émettre les notes *si* 4, *do* 5, il arrive quelquefois que la voix saute d'elle-même au *ré* 5, au *mi* 5, et ces notes suraiguës, d'un caractère délié et pur, leur coûtent moins d'efforts que la note plus basse qu'elles voulaient tenter. Voici de quel mécanisme résultent les sons de cette espèce :

Les lèvres de la glotte sont tendues et exactement, mais mollement appliquées l'une contre l'autre ; l'espace compris entre les tendons vocaux supérieurs est resserré. Dans cette disposition des organes, il suffit parfois de la moindre pression de l'air pour qu'il perce à travers la glotte par une fissure d'une extrême petitesse, et cette ouverture si étroite produit avec une grande facilité des battements très-rapides. On conçoit que la pression de l'air doive être la plus légère possible si l'on veut ménager les dimensions de la glotte.

Le procédé que nous venons de décrire, employé avec succès par certaines voix de femme, peut l'être également par certaines voix d'homme. Il sert alors à éclaircir les notes relativement élevées et trop souvent épaisses des basses ; il offre aussi aux ténors un moyen d'augmenter l'étendue du registre de poitrine et d'en chanter à *mezza voce* les notes aiguës.

Ce tuyau peut se raccourcir, et alors il ne décrit qu'une courbe légère; ou bien il peut s'allonger, et alors il se brise à angle droit. Dans le premier cas, le larynx remonte vers le voile du palais, et celui-ci s'abaisse vers le larynx; dans le second cas, c'est-à-dire quand le tuyau s'allonge, le larynx descend et le voile du palais remonte.

La forme courte et faiblement arrondie produit le timbre clair; la forme allongée et fortement courbée produit le timbre sombre.

Il y a un rapport intime entre les diverses voyelles et les diverses conformations du pharynx; nous en ferons un article spécial en traitant du quatrième mécanisme.

L'ensemble des observations que l'étude des timbres nous a fournies peut se résumer en un seul principe ainsi formulé : *Chaque modification introduite dans le mode de produire des vibrations engendre un timbre différent, et toute modification que subit le tube de transmission modifie le timbre primitif.*

CHAPITRE IV.

Des dispositions de l'élève.

Les conditions les plus heureuses, après celle de l'intelligence, sont une passion vraie pour la musique, l'aptitude à saisir nettement et à se graver dans la mémoire les mélodies et les combinaisons harmoniques. A l'égard des dispositions physiques, nous mettrons en première ligne la voix, qui doit être franche, sympathique, étendue et forte; en deuxième ligne, la vigueur de la constitution, d'ordinaire alliée aux qualités de l'organe que nous venons d'indiquer.

Mais qu'on ne s'y méprenne pas; la réunion de tous ces dons naturels, quelque rare qu'elle puisse être, ne suffirait pas seule à constituer le vrai talent. Les dispositions les plus heureuses ont besoin d'être cultivées et dirigées dans leur application par un travail soutenu et rationnel. Le chanteur qui ignore les sources des effets et les secrets de l'art n'est qu'un esclave de la routine, et n'aura qu'un talent incomplet.

Il ne suffit pas de prendre à la hâte quelques notions de la musique; les artistes ne s'improvisent pas; ils se forment de longue main; il faut que leur talent soit développé de bonne heure, et par une éducation soignée et par des études spéciales.

L'éducation spéciale du chanteur se compose de l'étude du solfége, de celle d'un instrument, et enfin de l'étude du chant et de l'harmonie. Cette dernière science est pour le musicien une ressource indispensable : c'est avec son secours que le chanteur peut adapter les rôles à sa voix, les orner, en faire ressortir les beautés, tout en respectant le caractère qui leur est propre, et ajouter son génie à celui du compositeur. La connaissance de l'harmonie peut seule le mettre en état de varier ses chants sans préparation, soit pour en rajeunir l'effet, soit pour esquiver avec art la difficulté d'un passage lorsqu'une indisposition subite le prive d'une partie de l'étendue de sa voix.

Cette dernière épreuve, qui se présente assez fréquemment dans la carrière théâtrale, fait juger à nu le savoir d'un chanteur et n'est défavorable qu'à l'ignorance.

Les voix à l'état naturel sont presque toujours rudes, inégales, mal assurées, chevrotantes même, enfin lourdes et peu étendues; l'étude seule, mais une étude éclairée et opiniâtre, peut fixer l'intonation, épurer les timbres, perfectionner l'intensité et l'élasticité du son. Par l'étude, on nivelle les aspérités, les incohérences des registres, et, en réunissant ceux-ci l'un à l'autre, on étend les dimensions de la voix. L'étude nous fera conquérir l'agilité, qualité généralement trop négligée. Il faut soumettre à des exercices sévères, non-seulement les organes rebelles, mais aussi ceux qui, entraînés par une facilité dangereuse, ne peuvent maîtriser leurs mouvements. Cette souplesse apparente s'allie au défaut de netteté, de tenue, d'aplomb et de largeur, c'est-à-dire à l'absence de tous les éléments de l'accent et du style.

La fraîcheur, la spontanéité et la fermeté sont les qualités les plus précieuses de la voix; mais elles en sont aussi les plus fragiles. La voix qui les perd ne les retrouve jamais, le timbre reste fêlé sans retour. On appelle *cassée* la voix qui se trouve réduite à cet épuisement. Une telle prostration de forces se manifeste quelquefois dès la période des études, et lorsqu'elle n'est pas due à des causes morbides, on peut l'attribuer à la mauvaise direction imprimée aux études de l'élève. L'erreur serait également déplorable, soit que l'on méconnût la nature de l'organe, soit qu'on prétendît, par un travail obstiné, convertir la voix de grave en aiguë. Cette dernière tentative aurait pour résultat inévitable la destruction de la voix. Les études doivent tendre à développer les dons naturels d'un organe, et non à les transformer ou à les étendre outre mesure.

Les chanteurs, si puissamment intéressés à la conservation de leur instrument, le plus délicat et le plus fragile de tous, comprendront la nécessité des soins minutieux qui doivent en prévenir les altérations ou la perte totale. Et d'abord, ils doivent éviter les excès de tous genres, dans le régime, les habitudes et la conduite. Il n'est aucun excès qui n'exerce immédiatement une action funeste sur les organes de la voix. Pour nous borner ici à l'abus que le chanteur peut faire de ses moyens dans le chant même, nous signalerons comme dangereux : 1° l'emploi trop fréquent des sons aigus dans les registres de poitrine et de tête; 2° la force immodérée que l'on communiquerait à la voix; 3° l'exagération des timbres, principalement dans les chants exécutés à pleine voix et dans les sons élevés. Des deux timbres, celui dont l'exagération entraîne les effets les plus fâcheux, c'est le timbre sombre, en raison des efforts qu'il impose aux muscles du pharynx. 4° Enfin le rire à gorge déployée, la parole soutenue longtemps et avec chaleur, les cris, les vociférations. Tous ces excès fatiguent l'organe, l'enrouent momentanément, et, souvent renouvelés, ne manqueraient pas de le détruire. Ce résultat serait infaillible si les mêmes imprudences étaient commises au grand air, surtout sous l'influence de l'air froid et humide du soir.

CHAPITRE V.

De la classification des voix cultivées.

Voix de femme.

La voix de la femme, plus belle et plus souple que celle de l'homme, est, par excellence, l'interprète de la mélodie. L'étendue, la force, le caractère des voix de femme varient suivant la conformation des organes individuels. On les a rangées, d'après cette considération, en quatre classes :

Les *contralti*, qui occupent le bas de l'échelle vocale;

Les *mezzi-soprani*, placés une tierce au-dessus des *contralti;*

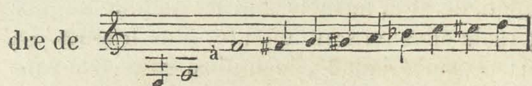
Les *soprani*, placés une tierce au-dessus des *mezzi-soprani;*

Et les *soprani sopra-acuti*, qui occupent le sommet de l'échelle, une tierce au-dessus des *soprani :* ils sont fort rares.

Registre de poitrine (*voce di petto*).

Les voix de contralto, d'ordinaire en possession du registre de poitrine, sont mâles et énergiques. La puissance, la rondeur, le mordant, l'expression, en forment les qualités distinctives. Ce registre est moins puissant et moins grave chez les *mezzi-soprani* que chez les *contralti* et encore moins chez les *soprani*. Cependant il est la base essentielle de la voix de la femme, comme de celle de l'homme et de celle de l'enfant. Toute voix humaine la possède,

et ce serait une erreur grossière que de nier ce fait physiologique. Ce registre peut, si l'on tient compte des voix les plus graves, s'étendre de



Cependant quelle que soit la note inférieure par laquelle commence ce registre, on devra toujours s'arrêter aux sans jamais les dépasser. Des tentatives pour obtenir les sons suivants (indiqués en caractères plus fins) pourraient causer la perte de la voix.

Registre de fausset (*voce di falsetto*).

Dans toutes les voix de femme ce registre est à peu près identique pour les dimensions, différent pour l'intensité et la beauté. Il forme la partie remarquable du *mezzo-soprano*. Les voix de *mezzo-soprano* peuvent devenir égales et pleines dans toute leur étendue par l'emploi des trois registres. Cette espèce de voix a de grandes ressources pour le coloris musical. Le registre de fausset descend presque aussi bas que celui de poitrine et s'élève aussi haut; mais la portion est généralement si faible, qu'elle ne peut se soutenir au même degré de force que l'étendue correspondante de la voix de poitrine, ni rendre l'effet d'aucun sentiment un peu énergique.

On voit par ce qui précède que, bien que le registre de poitrine et celui de fausset puissent parcourir la même série de degrés de la gamme, il n'est pas indifférent d'employer sans choix l'un ou l'autre registre. D'abord le caractère de la sonorité de l'un est pour ainsi dire l'opposé de celui de l'autre. Le registre de poitrine est vigoureux, mordant, et convient aux passions chaudes et énergiques; celui de fausset est couvert et doux, et rend mieux les sentiments suaves ou d'une douleur contenue. Mais, indépendamment de ces considérations, voici ce qui doit surtout, à notre avis, guider les cantatrices dans l'emploi de ces registres : les notes dans le registre de poitrine, exigent, au fur et à mesure qu'on cherche à les atteindre, un tel déploiement d'efforts, qu'il suffit de deux ou trois années d'exercice pour altérer l'organe d'une manière désastreuse et irrémédiable. Ces mêmes notes, dans le registre de fausset, sont au contraire d'un usage facile et sans inconvénients. Donc, afin d'éviter et la faiblesse des notes basses du registre de fausset, et aussi les efforts qu'exigeraient les notes hautes du registre de poitrine, la série de notes qui nous occupe doit être formée de la réunion des deux registres poitrine. de à fausset. de à

Nous conservons quatre sons communs aux deux registres, pour faciliter le passage d'un registre à l'autre.

Registre de tête (*voce di testa*).

Les voix de *soprano* brillent principalement par la facilité, la spontanéité du dernier registre; puissantes dans les sons élevés, elles sont faibles dans les sons graves.

Voix d'homme.

Ayant égard à l'étendue et au caractère des voix d'homme, on les a classées dans l'ordre suivant :

La *basse-taille*, qui occupe le bas de l'échelle vocale;

Le *baryton*, placé une tierce au-dessus de la basse-taille;

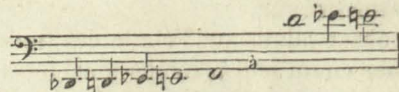
Le *ténor*, placé une tierce au-dessus du baryton;

La *haute-contre* (*contraltino*), qui occupe le sommet de l'échelle, une tierce au-dessus du ténor.

Basse-taille.

Les voix basses peuvent se contenter du registre de poitrine.

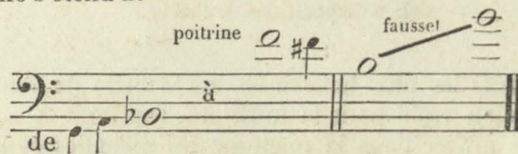
La basse-taille sonore et volumineuse s'étend de



Les basses profondes ont de la peine à attaquer les sons de fausset. La mode, qui règle tout, les a aujourd'hui, par un déplorable caprice, à peu près exclues du théâtre. On les remplace par le baryton.

Baryton.

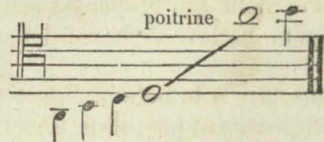
Cette voix, moins volumineuse que la précédente, est pleine et timbrée. Elle s'étend de



Tous les barytons, ainsi que les ténors et les hautes-contre, ont la faculté de former les sons du fausset, qui a chez eux la même étendue que chez la femme; pourtant peu de barytons s'en serviront avec succès.

Ténor.

Cette voix, moins volumineuse que les précédentes, est plus timbrée, plus facile dans la partie haute. Son étendue est rarement de deux octaves.

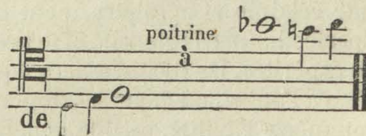


Le fausset uni au registre de poitrine est pour les ténors, plus que pour les barytons, une ressource heureuse et naturelle. Le diapason beaucoup trop élevé de la musique composée aujourd'hui pour les ténors ne leur permet pas de se passer du registre de fausset. Mais l'emploi de cette ressource doit pourtant être déterminé par l'aptitude de l'organe à fondre ensemble le timbre des deux registres; sinon, quelque bien dissimulée que soit la transition d'un registre à l'autre, la disparité des sons choque l'oreille et anéantit l'unité d'effet; on croirait entendre deux individus différents chanter alternativement dans la même phrase.

La voix de tête, offrant un contraste encore plus frappant avec la voix de poitrine, sera employée aussi avec plus de réserve.

Haute-contre (*contraltino*).

Voix aiguë de l'homme. Cette voix claire et déliée, dont l'étendue est la même que celle des voix de contralto, et qui se compose des mêmes cordes, s'étend :



Dans cette voix, le registre de poitrine se marie fort bien avec la voix de fausset; mais, quoique plus mince et plus efféminée que dans toutes les voix masculines, il forme disparate avec le registre de la voix de tête, exclusivement réservé à la femme.

TABLEAU DE LA CLASSIFICATION DES VOIX CULTIVÉES.

Contralto. — dangereuses — poitrine — fausset — tête

Mezzo-Soprano. — poitrine — fausset — tête

Soprano. — poitrine — fausset — tête

Soprano sopra-acuto. — poitrine — fausset — tête

Basso. Basse-Taille. — poitrine — fausset

Baritono. Baryton. — poitrine — fausset

Tenore. Ténor. — poitrine — fausset — tête

Contraltino. Haute-Contre. — poitrine — fausset — tête

L'étendue classique admise dans les écoles d'Italie pour toutes les voix était . Le reste de l'étendue possible, au-dessus et au-dessous, restait abandonné au chanteur.

L'on voit dans le tableau ci-dessus deux ou trois sons pour limite de chaque registre, parce que la voix humaine offre toujours cette marge de fluctuation.

CHAPITRE VI.

De l'émission et des qualités de la voix.

Par cette première étude, nous préparons le son, base du talent de l'élève. La qualité de la voix, nous ne saurions trop l'affirmer, est l'élément le plus précieux du chant. Or, toutes les voix non cultivées sont, sans exception, entachées de quelques défauts, ou moins développées sous certains rapports que ne le comporte leur nature souvent heureuse. Certaines voix sont chevrotantes, d'autres nasales, d'autres gutturales, voilées, dures, criardes, etc.; plusieurs manquent de puissance, d'étendue, de fermeté, de tenue, d'élasticité, de moelleux. Le maître doit non-seulement faire disparaître tous les défauts naturels ou contractés, et, en combattant ces défauts, prévenir les habitudes vicieuses qui pourraient les remplacer, mais aussi discerner et développer, parmi toutes les qualités de son qui se rencontrent dans la voix de l'élève, celle qui réunit au plus haut degré toutes les conditions désirables.

Pour corriger les défauts de la voix, aussi bien que pour en perfectionner la qualité, il faut partir de ce fait capital : que toute modification produite dans le timbre d'un son a son origine dans une variété analogue de la disposition intérieure du tube que parcourt la voix. Chaque nuance du son émis représente donc à l'oreille la position où l'on a maintenu le tube. Les différences de son répondant aux différences de cette position, il s'ensuit que, puisqu'un tuyau flexible peut subir graduellement un nombre infini de modifications, les différences de son se multiplient à l'infini. C'est entre toutes ces nuances que l'élève choisira celle qui convient de tout point à sa voix. Le son qu'il doit chercher à s'approprier, comme préférable en tant que beauté d'instrument, est celui qui sort rond, vibrant, moelleux; tel est le résultat important que le maître et l'élève doivent rechercher ensemble.

Les autres qualités de son, utiles à leur place, serviront à exprimer les passions, et nous en traiterons à l'article *Expression.*

De nombreux défauts peuvent altérer la beauté de la voix. Nous allons faire connaître les plus habituels et indiquer les moyens de les corriger.

Timbre guttural.

Lorsque la langue se gonfle par la base, elle refoule l'épiglotte sur la colonne d'air, et la voix sort comme écrasée. On peut vérifier cette disposition de la langue en appuyant extérieurement un peu au-dessus du larynx avec les doigts. Le son, même sous la pression des

doigts, ne prendrait pas un timbre guttural si la langue n'était pas gonflée par sa base.

On voit facilement ce qu'il faut faire pour corriger la défectuosité de ce timbre : La langue, qui est principalement chargée, par ses mouvements, de transformer la voix en voyelles, devra se mouvoir surtout par les bords latéraux, faiblement par le milieu, et nullement par la base. Ajoutons que la séparation des mâchoires doit être à peu près uniforme pour toutes les voyelles.

Timbre nasal.

Lorsque le voile du palais est par trop relâché, la voix peut recevoir un caractère nasal, car la colonne d'air sonore va directement prendre son retentissement dans les fosses nasales avant de s'écouler par la bouche. C'est en pinçant les narines qu'on peut reconnaître si la colonne d'air, dès qu'elle sort du larynx, se dirige vers les fosses nasales avant de traverser la bouche, ou si elle s'achemine immédiatement vers cette dernière cavité. Il suffit de relever le voile du palais pour corriger ce défaut.

Timbre caverneux.

La teinte de la voix deviendra sourde et caverneuse si l'on présente un obstacle aux ondes sonores. C'est ainsi que la langue relevée par sa pointe ou les lèvres trop rapprochées suffisent pour produire cet effet.

Le gonflement des amygdales peut encore assourdir la voix en agissant comme obstacle. Les jeunes personnes présentent souvent l'exemple de cette infirmité passagère. Elle est accompagnée, chez elles, de la difficulté de former et d'étendre la voix de tête : difficulté commune à tous les organes de femme dans l'état de fatigue.

Sons voilés.

En enseignant comment on produit le timbre voilé, cotonneux, sourd, nous avons appris à le reconnaître et à l'éviter (voyez page 6). Nous ajouterons ici seulement que le plus insupportable de tous les timbres est le timbre clair privé d'éclat. En même temps nous répétons que la *sourdité* de la voix se corrige en pinçant la glotte avec vigueur. La voyelle *i* favorise ce mouvement de l'organe.

Respiration.

On ne saurait être habile chanteur si l'on ne possède l'art de maîtriser sa respiration.

Les poumons, pour recevoir l'air extérieur, ont besoin que les parois de la poitrine leur offrent, en s'écartant, une capacité où ils puissent se dilater librement. A cette augmentation de capacité concourt, en s'abaissant, le diaphragme, muscle large et convexe du côté de la poitrine, qui, servant de base à celle-ci, la sépare de l'abdomen.

Le phénomène de la respiration se compose d'une double action : la première est l'inspiration, action par laquelle les poumons attirent l'air extérieur; la seconde est l'expiration, qui leur fait rendre l'air reçu.

Pour inspirer facilement, ayez la tête droite, les épaules effacées sans roideur et la poitrine libre; abaissez le diaphragme sans secousse et soulevez la poitrine par un mouvement *lent* et *régulier*. Dès l'instant où vous commencerez à exécuter ces deux mouvements, les poumons iront se dilatant jusqu'à ce qu'ils soient remplis d'air.

Ce double procédé, sur lequel j'insiste, agrandit l'enveloppe des poumons, d'abord par la base, puis par le pourtour, et permet aux poumons d'accomplir toute leur expansion et de recevoir tout l'air qu'ils peuvent contenir. Conseiller exclusivement la respiration abdominale serait vouloir réduire de moitié l'élément de force le plus indispensable au chanteur, la respiration.

Les poumons qui se sont remplis graduellement et sans secousse gardent l'air sans fatigue et longtemps. Cette inspiration lente et complète est ce que les Italiens appellent *respiro,* par opposition à une inspiration légère, instantanée, qui ne donne aux poumons qu'un petit supplément d'air pour le besoin du moment. Cette demi-inspiration, ils l'appellent *mezzo-respiro*.

Dans l'un et l'autre cas, le passage de l'air par le gosier ne doit être accompagné d'aucun bruit, sous peine de nuire à l'effet du chant et d'introduire la sécheresse et la roideur dans le gosier.

Le mécanisme de l'expiration est l'inverse de celui de l'inspiration. Il consiste à opérer par le thorax et le diaphragme une pression lente et graduelle sur les poumons chargés d'air. Les secousses, les coups de poitrine, la chute précipitée des côtes et le relâchement brusque du diaphragme feraient échapper l'air à l'instant même.

On peut, en soumettant les poumons à un exercice particulier, développer à un très-haut degré leur élasticité et leur puissance. Cet exercice se compose de quatre opérations différentes et successivement pratiquées :

1° Tantôt on aspire lentement et pendant l'espace de plusieurs secondes autant d'air que la poitrine en peut contenir.

2° On expire cet air avec la même lenteur qu'on a mise à l'absorber.

3° On conserve les poumons pleins autant de temps que cela est possible.

4° On les maintient vides, au contraire, aussi longtemps que les forces le permettent. Ces quatre exercices, très-fatigants au début, doivent être exécutés isolément et à d'assez longs intervalles. Les deux premiers, savoir l'aspiration et l'expiration lentes, seront pratiqués plus régulièrement si on ferme presque la bouche de manière à ne livrer au passage de l'air qu'une mince ouverture.

C'est le moyen physique d'obtenir la tenue de la voix dont il sera parlé plus loin.

La respiration, qui tient tout l'instrument sous sa dépendance, exerce la plus grande influence sur le caractère de l'exécution, et peut la rendre : posée ou tremblante, — liée ou détachée, — énergique ou molle, — expressive ou dénuée d'expression.

Ouverture de la bouche.

Selon l'opinion commune, plus la bouche est ouverte, plus l'émission de la voix est facile et puissante ; on peut affirmer tout le contraire. Un trop grand écartement des mâchoires a pour effet de resserrer le pharynx et par suite d'éteindre les vibrations de la voix en ôtant à l'organe sa voûte retentissante. Cette ouverture exagérée de la bouche n'est pas le seul défaut dont le chanteur ait à se garantir. 1° Si les dents sont rapprochées outre mesure, la voix contractera un caractère guttural ; 2° si on avance les lèvres en forme d'entonnoir, on n'obtiendra que des notes lourdes et aboyantes ; 3° si on ouvre la bouche en ovale (comme les poissons), cette disposition a l'inconvénient d'assourdir la voix, d'assimiler l'une à l'autre toutes les voyelles, d'empêcher l'articulation, enfin de donner au visage une expression dure et disgracieuse.

Articulation de la glotte, ou attaque du son.

Ayez le corps droit, tranquille, d'aplomb sur les deux jambes, éloigné de tout point d'appui (1) ; ouvrez la bouche, non dans la forme ovale O, mais en écartant la mâchoire inférieure de la supérieure, dont elle doit se séparer en retombant par son propre poids, les coins de la bouche se retirant à peine. Ce mouvement, qui tient les lèvres mollement pressées contre les dents, ouvre la bouche dans de justes

(1) Voy. *Respiration*. Je fais porter les bras en arrière, afin de ne pas gêner le jeu de la poitrine.

proportions et lui donne une forme agréable. Tenez la langue relâchée et immobile (sans la relever ni par sa racine ni par sa pointe); écartez enfin la base des piliers, et assouplissez tout le gosier. Dans cette disposition, aspirez *lentement et longtemps*. Après vous être ainsi préparé, et quand les poumons seront pleins d'air, sans roidir ni le gosier ni aucune partie du corps, mais avec calme et aisance, attaquez les sons très-nettement par un petit coup sec de la glotte, et sur la voyelle *a* très-claire. Cet *a* sera pris à la glotte même. Dans ces conditions le son doit sortir avec éclat et rondeur.

On aura soin de ne pas traîner les sons avant d'arriver à l'intonation, que d'ailleurs on ne doit jamais chercher avec la voix, mais aborder toujours hardiment.

Il faut bien se garder de confondre l'articulation ou le coup de la glotte, avec le coup de poitrine qui ressemble à la toux, ou à l'effort que l'on fait pour expulser du gosier quelque chose qui le gêne. Le coup de poitrine fait perdre une très-grande partie de la respiration; il fait sortir la voix aspirée, suffoquée, incertaine d'intonation. La poitrine n'a d'autre fonction que d'alimenter d'air les sons et non de les pousser et de les heurter.

Il faut préparer l'articulation de la glotte en la fermant, ce qui arrête et accumule momentanément l'air à ce passage; puis, comme s'il s'opérait une rupture au moyen d'une détente, on l'ouvre par un coup sec et vigoureux, semblable à l'action des lèvres prononçant énergiquement le *p*.

Quelques maîtres conseillent l'emploi des syllabes *Pa, La*, etc., pour arriver à la précision de l'attaque. Il me semble que ce moyen, qui met en mouvement les lèvres, la langue, etc., organes étrangers à l'émission de la voix, a l'inconvénient de masquer la mauvaise articulation de la glotte, et ne peut rien pour la rectifier. Nous ne saurions trop recommander l'extrême souplesse de la mâchoire inférieure, car de cette souplesse dépend celle des organes qui sont placés au-dessous, et, par suite, l'élasticité et le moelleux du son.

Voix de femme.

Les femmes s'exerceront d'abord sur les sons [musique] que nous choisissons comme généralement faciles. Si l'on s'y prend bien pour attaquer le son, il doit sortir pur et timbré. On le tiendra peu, et on recommencera l'épreuve plusieurs fois. On passera ensuite au demi-ton supérieur, et ainsi jusqu'a u [musique], puis on descendra par demi-ton aussi bas qu'on pourra le faire sans effort.

Plus on montera, à partir du [musique], plus il faudra ouvrir le fond du gosier. La voyelle *a* sera aussi ouverte que possible, sans que la bouche se fende par trop, ce qui rendrait le son guttural. (Une expression triviale, mais consacrée, désigne ce son par l'épithète de *canard*.)

Si, dans les premiers essais, un son du registre de poitrine refusait de sortir avec la voyelle *a*, on aurait recours à la voyelle *i*, qui détermine un rapprochement plus exact des lèvres de la glotte et facilite l'émission des notes de poitrine. Pour obtenir les sons qui viennent ensuite, on partira du son dont on s'est rendu maître, et l'on fera un port de voix vigoureux jusqu'au son rebelle, qu'il faudra contenir énergiquement afin de l'établir; et, procédant ainsi du connu à l'inconnu, on développera la voix de poitrine. Il est bien entendu que, dans cet exercice, comme dans tout autre, on sera rigoureux sur la justesse de l'intonation.

Ce premier résultat obtenu, on pourra se servir indistinctement de la voyelle *a* ou de la voyelle *è* ouvert.

Je recommande de nouveau le coup de glotte comme le seul moyen d'attaquer les sons avec pureté et sans tâtonnement. Lorsqu'ils sont graves, on ne doit pas les attaquer avec force.

Les observations qui précèdent s'étendent à tous les registres, à toute vocalisation.

Que la voix se prête ou non à monter dans le registre de poitrine, l'expérience m'a enseigné à ne pas faire dépasser le [musique] dans le cours des études (voyez page 8).

On passera ensuite à l'étude du fausset.

Parfois il arrive que les sons [musique] ont de la peine à s'établir, en raison de leur extrême faiblesse; dans ce cas, comme précédemment, il faudra avoir recours à un son spontané du même registre, et arriver sur le son indécis par des ports de voix bien prononcés. On négligera comme inutiles tous les sons placés au-dessous du *ré♭*.

Le maître insistera pour que les sons sortent en fausset pur, et pour qu'ils soient attaqués par le coup de la glotte.

La qualité des sons est assez souvent enfantine; d'autres fois elle est voilée. On corrigera le premier de ces défauts par le timbre sombre, avec la voyelle *a* demi *o*; on combattra le second par le timbre clair, en se servant de la voyelle *i* (voyez page 6). Ce registre épuise promptement la respiration; le temps seul et l'exercice remédient à cet inconvénient.

Assez souvent les notes extrêmes [musique] du registre de fausset sont maigres, niaises, tandis que les notes [musique] qui sont les premières du registre de tête, se présentent rondes et pures. Comme cette rondeur et cette pureté ne proviennent que de la disposition du pharynx et de la contraction de la glotte, on les communiquera aux notes précédentes en arquant le voile du palais et en évitant toute perte d'air inutile. C'est donc par la position qu'adopte le pharynx dans le timbre sombre et par le pincement de la glotte *que ces deux registres s'égalisent.*

Le caractère du registre de tête est la rondeur. Quelquefois ce registre est maigre en raison de la jeunesse de l'élève : il faut, dans ce cas, attendre que l'âge, en fortifiant la voix, lui ait communiqué la plénitude qui lui manque; d'autres fois il faut attribuer cette maigreur à l'inhabileté du sujet; on opérera la même correction sur l'organe en dirigeant la voix vers le sommet du pharynx, comme il vient d'être dit. Dans aucun cas on ne dépassera le *sol;* l'abus des sons aigus a détruit bien plus de voix que la vieillesse.

On croit généralement que les sons aigus se perdent faute d'être exercés; ils doivent au contraire être ménagés, même par les voix dont le diapason est naturellement très-élevé.

C'est seulement lorsque le gosier aura acquis de la flexibilité qu'on cherchera à reculer les bornes que nous posons maintenant; mais, pour y parvenir, on ne fera jamais usage des sons filés. Il faudra s'essayer au moyen des traits; il est toujours plus facile d'atteindre dans l'élan d'une roulade un son qui, attaqué isolément, refuserait de se produire, et c'est ainsi qu'on peut gagner, de proche en proche, les dernières limites de la voix. Il faut ici procéder avec modération, et donner à chacune de nos conquêtes le temps de s'affermir. La conformation du gosier doit nécessairement subir, en raison de nos progrès, des modifications qui ont besoin de temps pour devenir stables et normales.

Voix d'homme.

Ce que nous venons de dire relativement aux trois registres de la voix de femme peut s'appliquer aux mêmes registres chez l'homme, en ayant égard toutefois aux observations qui suivent :

Les basses-tailles et les ténors attaqueront les sons de la même manière que les femmes. Les basses-tailles commenceront, en voix de poitrine, au [musique], et les ténors au [musique].

Les sons [musique] des basses-tailles et les sons [musique] des ténors présentent un phénomène digne d'attention. Si l'on n'y prend garde, il devient très-difficile de les faire sortir en timbre clair; le larynx tend toujours à les *sombrer*. Ces notes, dans ce cas, manquent d'énergie et d'éclat; elles deviennent gênantes pour l'exécutant. Il faudra donc lutter contre cette tendance, et faire usage du seul moyen qui puisse consolider cette partie de l'étendue vocale, c'est-à-dire employer le timbre clair en rendant l'*a* ou l'*è* de plus en plus ouvert. Il faut commencer à arrondir légèrement au *la*♭ [musique] pour les basses, aux [musique] pour les ténors (le timbre clair absolu serait trop mince). On continuera d'arrondir (remarquez que je dis d'arrondir et non de *sombrer*) les sons [musique]. A partir du *ré*, les deux timbres conviennent; mais on ne doit pas travailler le timbre sombre dans ces derniers sons tant que l'on ne s'est pas rendu maître du timbre clair, le plus difficile à obtenir dans cette partie de l'étendue, et le seul qui donne de l'éclat aux sons. Si l'on négligeait cette recommandation, on s'exposerait à voiler et à étouffer sa voix.

Le timbre clair est le seul qui rende la voix déliée et pénétrante. Quoiqu'il puisse communiquer son caractère à toute l'étendue de la voix, c'est surtout dans cette dixième du registre de poitrine [musique] qu'il exerce le plus d'action. Les basses-tailles doivent l'abandonner au [musique] exclusivement.

Passé le *fa*♯ [musique], ce timbre devient désagréable. Les ténors ne dépasseront pas, dans les exercices, le [musique] de poitrine. Le plus souvent ils prendront le fausset au *ré* et le continueront jusqu'au [musique].

Entre le [musique: et le], les ténors éprouvent une grande difficulté pour établir avec fermeté des sons dont le timbre ne soit ni trop criard ni trop couvert. Nous avons réuni au chapitre sur les sons filés les explications que nous nous proposons de donner à ce sujet. Quelle que soit l'habileté du chanteur, les sons [musique] en timbre clair paraissent criards, et rappellent la voix d'enfant de chœur, lors même qu'ils seraient entendus dans un vaste local; aussi ne doit-on jamais les employer qu'en timbre sombre.

Union des registres.

Quand on aura bien établi la voix de poitrine, ce qui doit se faire en peu de jours, il faudra immédiatement chercher à réunir ce registre au registre suivant. Quelquefois la nature s'est elle-même chargée d'avance de ce travail, mais les voix qu'elle a ainsi favorisées sont rares. Cette étude nécessaire rebute presque toujours l'élève; c'est au maître à la diriger habilement, et à ménager avec soin la voix qu'on lui confie. On l'exercera en passant alternativement d'un registre à l'autre sur chacun de ces sons [musique] sans interruption et sans aspirer dans le passage. Cette succession s'opérera d'une même respiration; elle sera d'abord peu multipliée et exécutée lentement, en accusant fortement le passage; puis on augmentera la vitesse et le nombre des successions. Le premier son sera tantôt de poitrine, tantôt de fausset. Il ne faut pas craindre de bien accuser l'espèce de hoquet qui sert de passage d'un registre à l'autre : l'exercice continu peut seul l'adoucir d'abord, et le faire disparaître ensuite.

Les sons de poitrine s'arrêteront au [musique].

Il faut bien se garder d'amoindrir l'éclat et la force des sons de poitrine, de même qu'il faut donner au fausset toute l'énergie dont il est susceptible. On est tenté de penser qu'il serait mieux de réduire la puissance du plus fort aux proportions du plus faible; c'est une erreur : l'expérience prouve que l'emploi d'un tel procédé aurait pour résultat d'appauvrir la voix. L'élève ne cédera pas au penchant qui le porte à aspirer les sons de fausset au moment où il quitte le registre de poitrine, soit qu'il exerce le passage sur deux sons, soit sur un seul. Je fais coïncider le registre de poitrine et de fausset sur les quatre sons [musique], parce qu'il faut se ménager la faculté de changer de registre sur l'une de ces notes, et j'évite le passage sur des notes plus basses et plus élevées, parce qu'au-dessous du *ré* les sons de fausset sont trop faibles pour être entendus, et au-dessus du *fa*♯ les sons de poitrine fatigueraient trop l'organe.

Quant à l'union du registre de fausset avec celui de tête, nous nous contenterons de répéter qu'on l'obtient par la position qu'adopte le pharynx dans le timbre sombre et par le pincement de la glotte qu'exige la voyelle *i*.

Les règles que nous venons d'exposer conviennent aussi bien aux voix de ténor qu'aux voix de femme. Si les basses-tailles et les barytons veulent réunir les registres de poitrine et de fausset, ils feront la même étude, mais à une tierce mineure au-dessous.

CHAPITRE VII.

De la vocalisation (*agilita*).

Vocaliser signifie chanter sur des voyelles. Nous restreindrons la signification vague du mot vocalisation pour le remplacer par le mot précis d'*agilité de la voix*, et nous envisagerons cette faculté sous tous ses rapports.

Ainsi, vocaliser signifiera pour nous la faculté d'enchaîner librement les sons entre eux.

Il y a cinq manières de faire succéder entre eux les sons d'un trait quelconque :

On les porte ;
On les lie ;
On les marque ;
On les pique ;
On les aspire (manière exceptionnelle).

Ces caractères de la vocalisation sont étroitement liés à la manière dont fonctionnent les diverses parties de l'appareil vocal, le soufflet, le vibrateur, le réflecteur.

Port de voix (*portamento di voce*).

Porter la voix, c'est la conduire d'un son à un autre en passant par tous les sons intermédiaires possibles. Le port de voix peut embrasser depuis le demi-ton jusqu'à la plus grande étendue de la voix. Il prend sa durée sur la dernière portion de la note que l'on quitte. La vitesse dépend du mouvement du trait auquel il appartient.

Il peut aller du faible au fort.

Il peut aller du fort au faible.

Il peut être absolument ou faible ou fort.

Il peut être exécuté de ces différentes manières, soit en montant, soit en descendant.

Le port de voix aidera à égaliser les registres, les timbres et la force de la voix.

On imprimera au port de voix un mouvement égal et progressif. Si une partie de son étendue était exécutée avec lenteur et l'autre avec rapidité, ou encore si la voix s'abaissait d'abord pour s'élever ensuite, l'exécution serait d'un effet détestable. Dans les ports de voix ascendants, on évitera avec soin d'ouvrir la voyelle ; il vaut presque mieux la couvrir légèrement.

Les gammes N°s 28 à 32 sont d'excellents exercices pour faire acquérir au port de voix de la hardiesse et de la promptitude.

Nous l'indiquons par ce signe : ⁀

Vocalisation portée (*agilita di portamento*).

On appelle vocalisation portée une suite de sons liés par des ports de voix.

Pour *porter* les sons, l'air, remplissant les fonctions de l'archet sur la corde, obéira à une poussée régulière et continue, tandis que, de son côté, le point où naissent les vibrations subira des contractions ou des relâchements progressifs.

Cette manière est *exceptionnelle;* c'est la dernière que l'on doive étudier. Il faut se garder surtout d'attaquer les sons avec un port de voix inférieur. Ce défaut est dominant en France. On peut le rapprocher du coup de poitrine. Cette double habitude détruit la plus belle mélodie et révolte l'homme de goût.

La vocalisation portée se représente par le même signe que le port de voix.

Vocalisation liée (*agilita legata e granita*).

Lier les sons, c'est passer d'un son à un autre d'une manière nette, subite, spontanée, sans que la voix s'interrompe ou se traîne sur aucun son intermédiaire.

Ici, comme pour les sons portés, l'air doit être soumis à une poussée régulière et continue qui réunisse étroitement toutes les notes entre elles. La glotte seule se prêtera à des changements instantanés dont chacun répondra au nombre de battements qu'exige chaque note différente.

On peut citer en exemple l'orgue et les instruments à vent, qui enchaînent les sons sans les traîner ni les interrompre. C'est à ce résultat qu'il faut arriver par l'étude de la vocalisation. Il forme la qualité prédominante de l'agilité ; les autres manières lui sont subordonnées, et ne représentent que des variétés employées pour la colorer.

Pour que l'agilité liée réunisse tous les caractères de perfection, il faut que l'intonation soit d'une justesse irréprochable ; il faut qu'entre toutes les notes il règne une égalité parfaite dans la valeur, la force et le timbre ; il faut enfin que tous les sons soient liés entre eux au même degré. On ne peut guère atteindre ce but qu'après une année et demie de bonnes études.

Il n'est pas toujours possible d'obtenir directement l'agilité liée, surtout si le gosier de l'élève a quelques tendances vicieuses, naturelles ou contractées, qui le portent à rendre l'exécution tremblante, cotonneuse, *glissée*. On combattra ces défauts en marquant chacune des notes (voy. Vocalisation marquée). Si, après deux ou trois mois de travail, ce moyen était insuffisant, il faudrait avoir recours aux sons piqués (voy. Vocalisation piquée), puis revenir aux précédents, et alterner.

Lorsque l'instrument aura acquis une élasticité suffisante, on reprendra le *lié*.

Si l'exécution était saccadée, aspirée, comme par exemple le trait :

(1)

Je vous ai-hai-hai-hai-hai-hai-hai-hai-me.

Au lieu de :

Je vous ai - - - - - - - - - - me.

Alors on est obligé d'avoir recours aux sons portés comme moyen de corriger ce nouveau défaut.

La qualité la plus constante de toute vocalisation étant le *lié*, on ne doit avoir recours à aucun signe pour l'indiquer, et l'on se tiendra toujours pour averti d'éviter également de *porter*, de *marquer*, de *piquer* les traits.

Vocalisation marquée (*martellata*).

Marquer les sons, c'est rendre tous les sons distincts en les lançant, en les appuyant chacun à part, sans les détacher ni les quitter. On y réussira en joignant à chaque note une impulsion de l'air, produite par une pression de l'estomac et une dilatation du pharynx. Cette dilatation doit produire l'effet d'une même voyelle redite autant de fois qu'il y a de notes dans le trait. Exemple :

a a a a a a a a a a a a a a a a
e e e e e e e e e e e e e e e e
o o o o o o o o o o o o o o o o

Mais dans cet ensemble de mouvements qu'exige chacune des notes, — à savoir, les contractions changeantes du vibrateur, les diverses impulsions de l'air, les dilatations successives du pharynx, — aucun ne doit être heurté ou brusqué; nulle part le trait ne doit être inter-

(1) L'élève connaîtra qu'il aspire, si, en présentant une bougie allumée devant sa bouche, il l'éteint par sa vocalisation.

rompu par l'aspiration ou par une autre cause quelconque. Exemple mauvais :

ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha
he he he he he he he he he he he he he he he he
ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho

La vocalisation marquée a le double avantage de corriger l'habitude de glisser les sons et de contribuer à faire sortir la voix ; les basses-tailles et les voix sourdes n'ont pas de meilleur moyen d'accuser la vocalisation ; c'est d'ailleurs une des principales ressources de coloris dans les traits. Cette manière convient surtout aux passages diatoniques, aux roulades par conséquent. C'est au maître à juger l'instant où il doit mêler alternativement cette manière avec l'autre. Plus tard on emploiera le lié et le marqué comme deux moyens distincts qui ne doivent plus avoir rien de commun, excepté dans les gammes descendantes, qu'il convient toujours d'appuyer un peu vers la fin dans les sons :

Il faut se garder de confondre les sons marqués, martelés, avec les coups de poitrine. Les premiers se produisent par l'impulsion donnée à la première onde sonore de chaque son pour les mieux faire ressortir, sans que les vibrations de l'air soient un seul instant interrompues, sans que la moindre parcelle d'air insonore s'échappe ; les coups de poitrine, au contraire, ne sont que des aspirations vicieuses qui précèdent le son et ôtent à l'attaque sa pureté ; ils font perdre la respiration et donnent aux chants l'apparence d'un rire sérieux, également étrange et insupportable.

Les sons marqués s'indiquent par des points et une liaison :

Vocalisation piquée (*pichettata*, *staccata*).

Piquer les sons, c'est attaquer individuellement les sons par un coup de glotte qui les détache les uns des autres. Si, au lieu de les quitter aussitôt, on leur donne une légère inflexion qui en prolonge la durée, ils sont *flûtés, à écho.*

On indique les premiers par des points, les seconds par des virgules placées sur les notes,

ce qui équivaut à

Outre l'éclat qu'ils répandent dans un morceau lorsqu'ils sont employés avec goût, ils servent à donner de l'élasticité aux gosiers paresseux.

Vocalisation aspirée (Manière exceptionnelle dont nous parlerons à la page 38).

S'il était possible de représenter aux yeux les différentes manières d'exécuter un trait, nous le ferions ainsi :

Sons portés : son port son port son

Sons liés : son son son

Sons marqués :

Sons piqués :

Ces cinq manières d'enchaîner les sons devront s'exécuter :
Sur toutes les voyelles tour à tour ;
Dans les trois registres ;
Dans les deux timbres ;
Dans toute l'étendue de la voix ;
Dans tous les degrés de force ;
Dans tous les degrés de vitesse ;
En y introduisant des inflexions ;
En y faisant des suspensions ;
En combinant tous les moyens (1).

Cette étude très-complexe n'a pas seulement l'avantage de fournir au chanteur tous les matériaux qu'il doit employer plus tard ; c'est la seule qui forme l'organe à passer avec promptitude et facilité par toutes les intonations ; c'est la seule, comme je l'ai dit, qui égalise *le clavier de la voix* et en rende familières toutes les parties ; enfin cette étude offre seule le moyen de développer toute l'extension haute de la voix sans forcer l'organe.

Ces cinq procédés que l'élève devrait posséder à fond peuvent s'indiquer par le tableau suivant :

Port de voix. . .	Poumons.	— Pression *égale* et continue de l'air.
	Glotte : .	— Changements *graduels* de tension des lèvres de la glotte.
Agilité liée. . . .	Poumons.	— Pression *égale* et continue de l'air.
	Glotte . .	— Changements *subits* de la tension des lèvres de la glotte.
Agilité marquée.	Poumons.	— Pression continue et *accentuée* de l'air.
	Glotte . .	— Changements *subits* de la tension des lèvres de la glotte.
Agilité détachée.	Poumons.	— Pressions et repos alternatifs correspondant aux tensions et distensions alternatives et subites de la glotte.
	Glotte . .	
Agilité aspirée. .	Poumons.	— Pression continue.
	Glotte . .	— Contractions et relâchements alternatifs.

(1) Martini, en 1780, appelait, non sans raison, les variétés de coloris les *accents de la voix.*

CHAPITRE VIII.

Quelques observations sur la manière d'étudier les exercices.

Nous avons classé les exercices dans l'ordre qui nous a semblé le plus rationnel. Cet ordre pourra être interverti par le maître, qui changera la disposition des exercices, ou qui en supprimera quelques-uns en raison de l'aptitude et des besoins de l'élève.

Bien que tous les exercices de cette méthode soient écrits dans un seul ton, généralement celui de *do*, il faudra les transposer successivement dans des tons divers, afin d'exercer également tout le clavier de la voix, sans toutefois en dépasser jamais les limites faciles. Il est clair que chaque voix devra s'exercer dans des tons correspondants à son diapason.

Dans les premiers jours, les élèves ne devront pas se livrer à leurs exercices pendant plus de cinq minutes consécutives; seulement les études, ainsi mesurées, pourront se renouveler chaque jour à quatre ou cinq reprises, séparées par de grands intervalles. Puis le temps consacré au travail pourra, en s'augmentant successivement de cinq minutes, s'étendre à une demi-heure, limite qu'on ne devra pas dépasser. Au bout de cinq à six mois, le nombre des demi-heures d'exercice pourra être porté jusqu'à quatre par jour, mais on se gardera d'aller au delà; encore est-il bien entendu que ces demi-heures seront espacées par de grands repos.

On commencera l'étude de chaque jour par l'émission de la voix. Nous ne nous occuperons pas d'abord des sons filés, dont nous croyons ne devoir traiter que dans un endroit plus avancé de la méthode. La faculté de filer les sons doit être en quelque sorte le résultat de toutes les autres études : bien filer les sons, c'est être chanteur. L'étude des sons filés, si on s'y livrait dans les commencements, n'aboutirait qu'à fatiguer l'élève sans l'instruire.

On conservera rigoureusement à toutes les notes le même timbre, ainsi qu'une force et une valeur égales.

Bien que tous les exercices doivent s'exécuter régulièrement en mesure, lorsque le développement en est continu, l'élève, au lieu de respirer d'une manière saccadée et bruyante au milieu du trait, *s'arrêtera après la première note de la mesure* dont il emploiera le reste à respirer; puis il reprendra le trait à partir du son qu'il aura quitté. Ainsi l'exemple :



s'exécutera de la manière suivante :



Les exercices seront d'abord chantés lentement et entrecoupés de respirations rapprochées; puis la facilité croissante de l'élève lui permettra d'accélérer l'exécution, de respirer moins fréquemment, enfin de dire les traits dans toute leur vitesse et d'une seule respiration. En aucun cas, il n'étendra la durée du souffle au delà de sa limite naturelle.

Il ne doit pas non plus laisser échapper sur la note qu'il quitte la quantité d'air surabondante contenue dans les poumons. Le métronome de Maëlzel sera d'un grand secours pour étudier l'agilité. Les soprani devront atteindre le degré ♪ = 132.

Tous les exercices qui vont suivre présenteront souvent le passage du registre de poitrine à celui de fausset, et *vice versa*. Loin d'éviter ce passage, il faudra le faire hardiment sentir, autant de fois qu'il s'offrira dans l'exercice. Le temps et la patience feront disparaître la séparation, d'abord choquante, des deux registres.

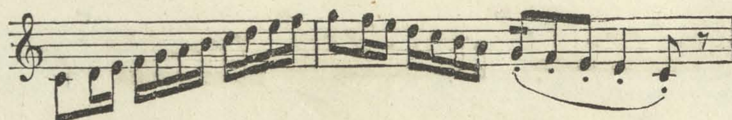
On exécutera les exercices nos 7, 8, 9, 10, 11 de deux manières : d'abord comme ils sont écrits; puis on supprimera le silence de chaque mesure et le port de voix, de sorte que les notes se succéderont jusqu'au point d'orgue, sans interruption et sans être portées. Le premier exercice seul doit être exécuté uniquement comme il est marqué.

L'agilité ascendante est plus difficile que l'agilité descendante. La voix ralentit les sons en montant; en descendant, au contraire, elle les précipite. On corrigera ces deux défauts en donnant une force égale à toutes les notes, qui devront d'ailleurs être parfaitement liées et distinctes.

Lorsqu'on répète plusieurs fois de suite un même intervalle, ou la note haute baisse, ou la note basse monte; souvent chacune de ces notes tend à se rapprocher de l'autre. La tierce majeure dans l'exercice de tierce et la sensible dans celui de septième, nos 13 et 17, donnent lieu à ces observations. La tendance à diminuer les distances se manifeste aussi dans les exercices du no 128 au no 137. Elle se manifeste encore dans les distances ascendantes d'octave et de dixième (voyez les nos 28, 29 et 30). La note supérieure est généralement prise trop bas par les élèves, et la note inférieure trop haut dans les mêmes circonstances.

Les exercices qui présentent l'intervalle de triton, compris entre le 4e et le 7e degrés, méritent une attention particulière. Les trois tons entiers consécutifs sont durs à l'oreille, et l'on est toujours tenté de baisser d'un demi-ton la quarte augmentée. Cet abaissement détermine une modulation que nous voulons éviter partout où elle n'est pas marquée, afin d'habituer l'élève à cette difficulté. En général, les quartes et les quintes sont d'une intonation difficile; il convient donc de s'y exercer.

Si les premières notes de la gamme descendante glissent, il faudra les assurer sans élargir le gosier, ni grossir la voix (1). Si la même chose arrivait pour les derniers sons de la gamme, il faudrait les ralentir en les renforçant et en les marquant (voir page 13). On fera un temps d'arrêt sur l'avant-dernière note. Exemple :



Et ainsi de suite pour toutes les autres gammes.

Dans les exercices 24 et 25, en indiquant la dernière note de chaque gamme comme aussi courte que les autres, nous avons en vue de la faire quitter instantanément; si, en étudiant les exercices, on a contracté le défaut de traîner le dernier son en faisant ce qu'on appelle vulgairement des *queues*, ce défaut reparaîtra infailliblement dans des morceaux.

(1) Sans écarter les tendons vocaux supérieurs.

Le demi-ton du 3e au 4e degré, et du 7e au 8e sera juste si l'on a soin de tenir haut le 3e et le 7e degrés, c'est-à-dire, la médiante et la sensible. Dans ces intonations, et principalement dans la sensible, on pêchera moins par l'excès que par le défaut d'élévation. Le contraire aurait lieu sur le 4e degré allant au 3e. Quand une gamme descendante est fausse, on peut être assuré que les demi-tons sont trop grands, c'est-à-dire que le 3e et le 7e degrés sont trop bas.

Pour peu que l'on accélère le mouvement des gammes, dont la première note est tenue comme aux nos 21, 33, 128, etc., il est difficile de se détacher de cette première note à l'instant précis, et on en exagère presque toujours la valeur. Ce défaut ralentit le mouvement des gammes, qu'il faut annoncer dès la première note.

Dans les exercices nos 40 et 41, on pourra réunir les mesures 1re et 3e en une seule respiration, en supprimant la mesure qui les sépare, et accompagner chaque gamme par un seul accord.

Les notes des triolets nos 43, 44, 45, etc., doivent être toutes les trois égales en valeur; pour y réussir, il faut donner un accent à la note qui échappe : généralement c'est la seconde. Le caractère du triolet exige d'ailleurs que l'on accentue la première note.

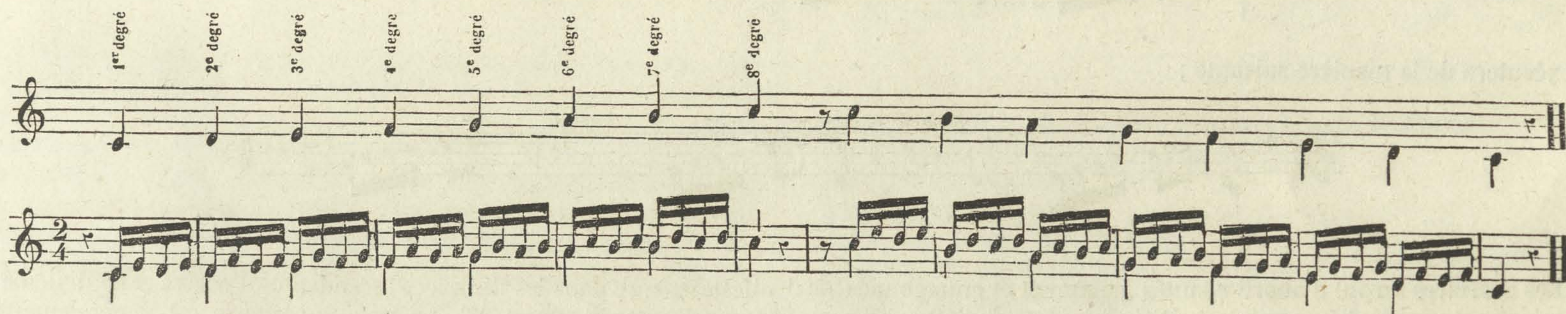
La division par six (sextuple) s'accentue, non par trois, ce qui donnerait à ce dessin le caractère du triolet, mais par groupes de deux ou de six notes. En général, pour rhythmer d'une manière quelconque, il faut accentuer la première note du groupe.

Lorsque la voix se maintiendra pure sur la voyelle *a*, il sera temps de parcourir les autres voyelles *é, è, o, ô* (voyez la 2e partie). Les voyelles *i* et *u* s'étudieront aussi, mais seulement autant qu'il sera nécessaire pour que la voix s'y habitue.

Aux formes que nous avons indiquées, nous aurions pu en ajouter une foule d'autres, le nombre des combinaisons s'étendant à l'infini. Nous engageons l'élève à développer par écrit, et dans les tons qu'il peut parcourir, toute forme qui l'embarrasserait. Ce moyen épargnera beaucoup de tâtonnements à l'organe.

On remarquera que tous les exercices, depuis le numéro 40 jusqu'au numéro 137, sont formés sur la gamme diatonique du mode majeur en reproduisant simplement sur chaque degré de la gamme le trait que l'on doit étudier.

Lorsqu'une forme devra être développée, l'élève la disposera ainsi que nous l'avons fait, en répétant le trait sur chaque degré de la gamme diatonique, soit en montant, soit en descendant. Si l'on voulait, par exemple, s'exercer sur le trait [musique], il faudrait écrire le même dessin sur chaque degré de la gamme, sans altérer pourtant les intervalles de celle-ci. Exemple;



Il y a des traits dont la réponse descendante se présente gauchement; on est forcé ou de la varier, ou la renverser. Exemple :



Le trait [musique] dont est formé l'exercice devrait descendre ainsi :



mais la distance de quarte étant forcée, nous adoptons de préférence la forme suivante, en changeant l'intervalle de quinte contre celui de tierce :



Si, plus tard, dans les morceaux, un trait ne réussissait pas, il faudrait à l'instant le détacher de la phrase et le disposer en exercice par un des procédés que nous avons décrits, ou bien même l'élève se contenterait de le transposer en entier par demi-tons. De cette façon, l'organe s'assouplit dans toute son étendue, et sa flexibilité se développe d'une manière égale.

CHAPITRE IX.

EXERCICES DE VOCALISATION.

Tableau général pour l'émission des sons.

Chaque espèce de voix s'abstiendra de dépasser les limites qui lui sont propres.

Voix de Contralto, Mezzo-Soprano, et Soprano.

Nº 1. fausset. poitrine. tête.

Voix de Basse-Taille et Baryton.

Nº 2. poitrine fausset.

Voix de Tenor et Haute-Contre.

Nº 3. poitrine. fausset.

Exercice spécial

pour l'union des régistres de poitrine et de fausset.

Nº 4. fausset. poitrine etc de même sur le sur le sur le

Nº 5. fausset. poitrine etc de même sur les sons sur les sons

Nº 6. fausset. poitrine etc de même sur les sons

7.

8.

9.

10.

11.

12. simile

13. simile

14. simile

15. simile

16. simile.

17. simile.

18. simile.

19. simile.

20.

simile.

21.

22.

23.

24.

25.

pp

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

Dessins de deux notes

40.

41.

Dessins de trois notes.

42.

3

3

43.

3

3

44.

3

3

45.

3

3

46.

3

3

47.

3

3

Dessins de quatre notes.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

L'élève développera tous les dessins qui ne sont ici qu'indiqués, voir le Chap. VIII: *Manière de composer des exercices.*

63. 64. 65. 66. 67.

Dessins de six notes.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

Dessins de huit notes.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100. 101. 102. 103. 104. 105. 106.

107. 108. 109. 110. 111. 112. 113.

114.

115.

116.

117.

118.

119.

120

121

122

123

124

Dessins de 16 notes.

125

126

127

Dessins de 32 notes.

128

129

130

131

132

133

134.

135.

136.

137.

158

139

140

141

142

Temps d'arrêt.

Le temps d'arrêt est une prolongation momentanée de valeur donnée à une note prise au hasard dans un trait composé de notes d'égale valeur.

Si, dans les exemples suivants, on veut faire un temps d'arrêt sur les notes marquées par +,



ces traits se trouveront ainsi modifiés :



Le temps d'arrêt, en donnant un appui à la voix, lui permet de rendre distinct ce qui aurait manqué de netteté, et les traits y gagnent beaucoup d'effet.

Quand on sera parvenu à exécuter tous les exercices précédents avec les voyelles italiennes, *a*, *e*, *è*, *ò*, *ù*, dans la vitesse ♪=120 métronome Maëlzel, et en conservant la même valeur à toutes les notes, qui seront d'ailleurs d'une pureté et d'une clarté parfaites, on passera aux nuances, aux inflexions.

Inflexions.

Nuancer les traits, c'est en varier la force et la vitesse; ainsi un trait purement vocalisé sous le rapport de l'uniformité de timbre, de l'égalité de valeur et de force des sons entre eux, sera dit d'abord aussi piano que possible, puis un peu plus fort, puis en demi-force, ensuite fort, et enfin dans toute la plénitude du son, mais *sans violence*. Chaque exercice passera par ces cinq degrés de force.

Nous engageons l'élève à conserver exactement à chaque note, pendant toute sa durée, le même degré d'intensité, en évitant avec soin d'éteindre le son comme une tendance naturelle l'y porterait. Ex. :



piano...

un peu fort...

demi-fort...

fort...

très fort ....

Lorsque l'élève saura donner à tout un exercice une teinte unique et bien égale, ce qui n'est pas aisé, il s'étudiera à rompre les teintes, c'est-à-dire que le même exercice sera divisé en groupes égaux ou inégaux de notes qui, alternativement, seront vocalisées *piano* et *forte*. On divisera et subdivisera ces groupes de plus en plus, jusqu'à terminer par les inflexions partielles.

Celles-ci sont un renfort que l'on donne à une seule des notes du dessin ou de l'exercice, toutes les autres demeurant égales et plus faibles. Chaque note du trait doit recevoir à son tour cette inflexion.

Les inflexions partielles s'indiquent en plaçant sur chaque note le signe >.

Exemples d'inflexions partielles qui doivent être franchement caractérisées.



L'élève ne nuancera par masse, c'est-à-dire n'ira *crescendo* et *diminuendo*, et *vice versâ*, dans toute l'étendue du trait, que lorsqu'il saura nuancer par inflexion.

Exemple de nuances d'ensemble :



On passera ensuite aux sons piqués, c'est-à-dire que l'on étudiera en *piquant* tous les exercices de quatre, de six et de huit notes.

On pourra encore combiner les sons liés et les sons détachés, comme nous l'avons fait voir pour le *piano* et le *forte*; ainsi :

La 1re note de chaque temps sera piquée, les trois autres liées.

La 2e note de chaque temps sera piquée, la 1re, la 3e, la 4e et la 1re du temps suivant liées.

La 3e note de chaque temps sera piquée, la 1re, la 2e, la 4e et la 1re du temps suivant liées.

La 4e note de chaque temps sera piquée, la 1re, la 2e et la 3e du temps suivant liées. — Et ainsi de tous les autres dessins.

On pourra ensuite lier deux, et piquer trois.

Puis lier trois, et piquer trois.

Et de même dans toutes les combinaisons possibles. Exemple :



Quand on lie deux à deux, trois à trois, quatre à quatre, il faut quitter la 2e, la 3e, la 4e note aussitôt qu'elle a été touchée, soit en montant, soit en descendant.

Les liés et les piqués occupent tellement tous les moyens du gosier, qu'il peut rarement ajouter à ces nuances d'exécution les inflexions et les marqués.

Tous ces moyens ou manières de dire les traits, à savoir:

Les ports,
Les marqués,
Les liés,
Les piqués,

en y appliquant toutes les voyelles et leurs timbres;

Les temps d'arrêt,
Le forte,
Le pianissimo,
Le fortissimo,
Le piano,
Les inflexions,
Le mezzo-forte,

et les diverses combinaisons de ces moyens, forment le fond inépuisable où le chanteur trouve les ressources brillantes qui donnent de la vie à son exécution. Nous nous occuperons de l'emploi de ces moyens à l'article *Art de phraser*.

L'étude alternative des exercices contenus dans les paragraphes qui précedent conduit à surmonter les difficultés l'une par l'autre. Un même trait, soumis à tous ces divers procédés d'exécution, deviendra la matière d'une longue étude et changera autant de fois de physionomie qu'on l'aura soumis à des combinaisons différentes.

L'application de la méthode à suivre dans le choix et la distribution de ces exercices exige une longue habitude et beaucoup de sagacité de la part du maître. On ne saurait lui tracer d'avance une marche invariable.

Arpéges (*Arpeggi*).

Il faut, dans l'arpége, passer avec précision et fermeté d'un son à un autre, quelque distance qui les sépare, non pas en détachant les notes ni en les portant, mais en les enchaînant avec spontanéité comme sur le piano. Pour cela, il faut éteindre chacun des sons au moment où on l'abandonne, et prendre avec une légère impulsion le son suivant; d'ailleurs, la position du gosier reste bien arrêtée, libre et naturelle, sans relâchement ni roideur.

Les arpéges droits seront lancés légèrement; il faut, en les poussant, resserrer un peu le gosier.

Arpéges.





Dessins de 8 notes.

147

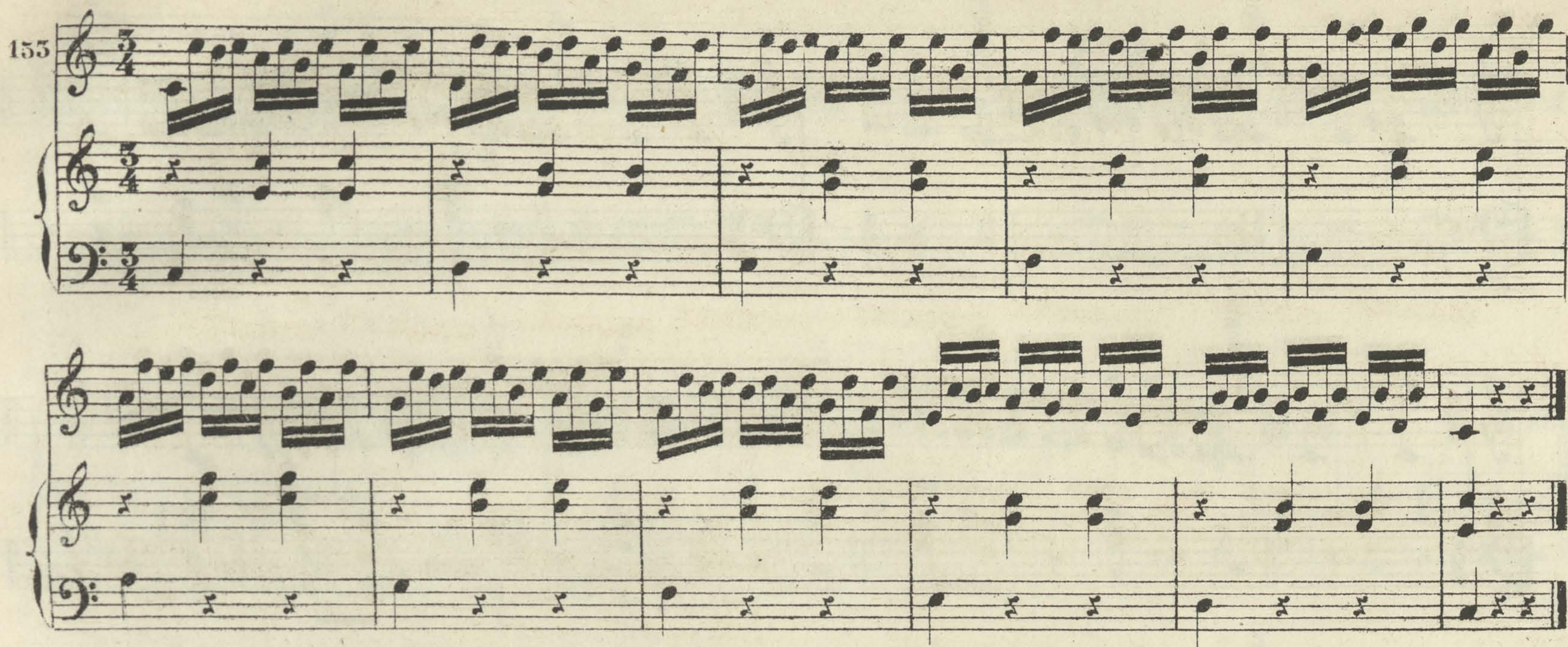
148

149

150

151

152



Gammes mineures.



Gammes et traits du genre chromatique.

Si la justesse irréprochable de chaque degré, si l'égalité et la pureté des sons constituent la perfection de tout passage d'agilité, c'est surtout dans les gammes et les traits chromatiques que ces caractères sont indispensables.

Les passages et traits chromatiques, étant les plus difficiles à chanter et à saisir, ne sont par cela même agréables que lorsque l'enchaînement des notes est marqué avec tant de justesse et de pureté que l'on puisse compter successivement chacune d'elles.

Le partage exact d'un intervalle quelconque en demi-tons exige à la fois une grande assurance dans la voix et un sentiment exquis de l'intonation. Pour peu que la mémoire des intonations se trouble, ou que la voix vacille, les intervalles deviennent ou trop resserrés, ou trop étendus. Dans le premier cas, l'exécutant excédera, dans le second, il n'atteindra pas le nombre des sons renfermés dans la distance qu'il doit parcourir; et, dans l'une ou l'autre circonstance, le trop ou le trop peu aura produit un détestable effet, et l'on aura chanté faux.

Pour acquérir la délicatesse et l'assurance d'intonation nécessaires, l'élève étudiera les exercices chromatiques dans un mouvement très modéré; il s'aidera en fixant à l'avance, dans son esprit, les notes première et dernière de la gamme déterminée; puis, divisant celle-ci par groupes de deux, trois ou quatre notes, suivant le besoin, il les comptera mentalement, en faisant tomber la première note de chaque groupe sur le frappé de chaque temps.

On transposera ces exercices comme les précédents, par demi-tons.

Je pense que l'on doit, même dans les morceaux, éviter de donner à l'exécution de ce genre de traits un mouvement très vif, afin de laisser à celui qui écoute le temps de les comprendre.

La gamme chromatique appartenant à tous les tons à la fois, l'oreille de l'élève hésite d'abord à reconnaître le rapport des intonations, et, si sa voix était livrée à elle-même, elle pourrait perdre de sa justesse; aussi nous permettrons-nous ici de déroger momentanément à la règle qui nous défend de doubler la voix par le piano. Pendant les premiers essais l'on jouera la gamme en même temps que l'élève la chante, et, pour rendre ce secours efficace, on veillera à ce que l'instrument soit parfaitement d'accord. Mais aussitôt que l'élève commencera à juger son exécution, on abandonnera sa partie pour revenir à l'accompagnement ordinaire.

Gammes chromatiques.

156 Tonique. 2de 3ce 2de Tonique.

157 1er degré 3e 6e d.♭ 3e 1er d.

158 1er degré. 3e 5e ♯. 8ve 8ve 6e ♭. 3e 1er

159 1er degré. 3e 5e ♯. 8ve 10e 10e 8ve 6e ♭. 3e 1er

160 1er 2e ♯. 5e 7e 9e ♯. 12e 12e 10e 8ve 6e ♭. 3e 1er d.

161 1er 3e 5e ♯. 8ve 10 12e ♯. 15e 15e 12e 10e 8e 6te ♭. 3ce 1er d.

162

163

164

165

166

167

Tenue de la voix.

La parfaite harmonie des timbres, l'assurance continue et l'inaltérable justesse des sons, constituent la tenue de la voix. Cette qualité, base d'un bon style, est à la fois des plus utiles et des plus rares. Tous ceux qui poussent la voix par éclats, par soubresauts, qui chantent à coups de poumons, qui morcellent les chants mal à propos, qui quittent et reprennent un timbre hors de saison, manquent de tenue.

Ces défauts différents se rattachent à deux causes principales :

1° La dépense irrégulière de l'air pendant l'émission de la voix ou l'exécution d'un chant; cette irrégularité produit les secousses, la maigreur, l'inégalité des sons;

2° Les variations fréquentes de timbre qui détruisent l'unité de couleur et choquent l'oreille.

Le jeu bien soutenu de la respiration, le mécanisme du pharynx, déterminé par le besoin des traits et l'unité de timbre, mécanisme qui doit être indépendant de l'action de la poitrine, sont les conditions matérielles qui assurent la tenue dans le chant, les seules qui conduisent à obtenir un calme et une assurance inébranlables dans les morceaux.

Sons soutenus ou prolongement du son pendant toute la durée de la respiration.

L'élève, avant de se livrer à l'étude des sons soutenus, doit être assez maître du mécanisme de la voix pour n'avoir plus à craindre de tâtonnements et pouvoir espérer un progrès de chaque essai nouveau. L'étude de ces sons repose sur les principes posés aux articles *Respiration* et *Tenue de la voix.*

Les sons soutenus offrent quatre variétés :

Les sons tenus de force égale ;
Les sons filés ;
Les sons filés avec inflexions ;
Les sons répétés.

Sons tenus d'une force égale.

Ainsi que l'indique leur désignation, ces sons se soutiennent avec une invariable intensité, qu'on les attaque piano, demi-fort ou fort.

Sons filés (*messa di voce*, *spianata di voce*).

Ces sons commencent pianissimo, et reçoivent par degrés une force croissante jusqu'à la plus grande intensité, qui tombe sur la moitié précise de leur durée; puis, suivant une marche rétrograde, le son parcourt en décroissant la même échelle jusqu'à ce qu'il achève de s'éteindre.

On désigne les sons filés par <>

Il sera bon de partager d'abord cet exercice. De la même respiration, on ira du pianissimo au forte; puis, d'une seconde respiration, du forte au pianissimo. Cette étude, d'ailleurs, est tout aussi nécessaire que la précédente.

Les meilleurs maîtres de chant figuraient anciennement la MESSA DI VOCE par l'exemple suivant (1) :



Pendant le pianissimo, le pharynx sera réduit à ses moindres dimensions, et il se dilatera seulement en raison de l'intensité du son; puis, en proportion de l'affaiblissement de la voix, il reviendra par degrés à sa première forme. Il faut éviter de hausser ou de baisser l'intonation en renforçant ou en diminuant les sons. Ces deux tendances sont générales. Il faut, pour les combattre, s'attacher au système de compensation que nous allons exposer (2). Lorsque le chanteur maintient les cordes vocales dans un état quelconque, s'il vient à pousser l'air avec plus de vigueur, la note s'élève malgré lui, parce que la pression croissante de l'air augmente la tension des tendons vocaux et produit des battements et des explosions plus rapides. Il est facile de s'assurer de ce fait. Pendant qu'on émet une note, il suffit d'une secousse brusque à la région de l'estomac pour forcer la voix à s'élever d'une seconde, d'une tierce et au delà, et cette élévation, qui résulte de la pression, n'a comme elle qu'un moment de durée. Dès lors, pour qu'une intonation puisse demeurer invariablement la même depuis le pianissimo jusqu'au fortissimo, *il faut qu'une détente volontaire des cordes vocales rétablisse à chaque instant l'intonation qui tend à s'élever.* Le contraire aura lieu pour revenir du fortissimo au pianissimo.

Quant à la voyelle, elle ne doit pas être altérée.

Nous recommandons encore de ne pas attaquer le son par une traînée inférieure, ni par un coup de poitrine; on doit l'entamer avec limpidité dans la glotte. En le quittant, l'élève n'abandonnera pas ce qui lui reste d'air par la chute de la poitrine et le relâchement du creux de l'estomac; la négligence de cette précaution produirait un gémissement dans les dernières parties du son. Il n'attendra pas non plus que l'épuisement le force à abandonner la note. Mancini dit quelque part : « Gardez toujours par devers vous un reste de souffle pour terminer les sons avec aisance. »

On éprouve une grande difficulté *à filer les sons sur les deux registres à la fois*, ce qui a lieu pour les femmes et pour les ténors dans cette étendue.



L'élève *commencera le son piano en fausset et en timbre sombre.* Comme on l'a vu, ce procédé fixe le larynx, et resserre le pharynx. Ensuite, *sans varier la position, et, par conséquent, le timbre, on passera au registre de poitrine*, en fixant de plus en plus le larynx, afin de l'empêcher de faire le mouvement brusque qui produi le hoquet au moment de la séparation des deux registres. Une fois entré dans

(1) Voy. *Anna Maria Pellegrini Celloni. Grammatica, o sieno regole di ben cantare*, Roma.

(2) Voy. J. Müller, *Physiologie du système nerveux*, traduite par Jourdan.

le registre de poitrine, on remontera le larynx, et on dilatera le pharynx pour éclaircir le timbre, de sorte que, vers le milieu de la durée du son, celui-ci ait et tout son éclat et toute sa force. Pour éteindre le son, l'élève fera l'inverse, c'est-à-dire qu'avant de passer au registre de fausset, *lorsque la voix est diminuée, il assombrira le son de poitrine,* toujours en fixant le larynx en bas et en resserrant le pharynx, afin de l'appuyer et d'éviter la saccade du changement de registre. Alors il passera lentement du registre de poitrine à celui du fausset; après quoi, il assouplira le pharynx et éteindra le son. Je déduis cette règle du fait physiologique que le larynx, étant fixé en bas par le timbre sombre, peut produire les deux registres sans se déplacer. Or, le déplacement entraîne le hoquet qui les sépare si désagréablement l'un de l'autre. Ici comme partout, on attaquera les sons par un coup sec de la glotte; mais *l'énergie de l'attaque sera proportionnée* au degré de force que l'on veut communiquer au son.

Sons filés par inflexions, à échos (*flautati*).

Ils consistent en une série non discontinuée de petits sons filés de proportions différentes, et aussi multipliés que le permet l'étendue de la respiration.

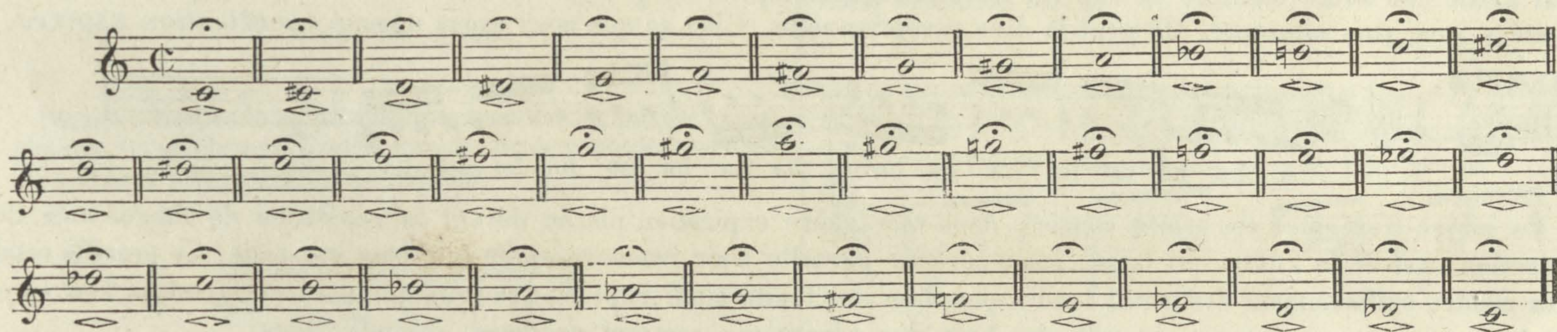
On peut disposer ces inflexions de différentes manières : elles peuvent être de durée et de force égales (1) : elles peuvent suivre une progression croissante ou décroissante, etc. Les grands chanteurs les emploient le plus familièrement dans la disposition suivante : ils filent d'abord, avec le tiers de la respiration, un son soutenu; puis ce son est suivi d'un autre moins fort et moins étendu, puis vient enfin une longue succession d'échos de plus en plus affaiblis et rapprochés, dont le dernier arrive à peine jusqu'à l'oreille. Il faut que le gosier se resserre et se dilate avec souplesse à chaque inflexion (2).

Martellement ou répétition du même son.

Les sons répétés en restant sur la même voyelle sont une variété des tenues de force égale; seulement, ici, la voix, sans s'interrompre, subdivise par différentes percussions la note qu'elle aurait soutenue dans le premier cas.

Chacune de ces percussions s'articule par un des mouvements d'abaissement et d'ascension que le pharynx exécute dans le trille. Ces mouvements sont légers, vifs; la note devra être repincée par une sorte d'appogiature inférieure de moins d'un quart de ton pour chaque répétition. On évitera avec soin d'aspirer les articulations différentes de la même tenue, et de les exécuter par un tremblement ou un chevrotement de la voix; ces percussions, ne pouvant être senties et offrir quelque charme que lorsque des organes déliés les produisent, ne conviennent guère qu'aux voix de femme. Ces percussions ne devront pas dépasser quatre doubles croches pour chaque temps du n° 100 du métronome Maëlzel; leur succession doit toujours être douce et délicate pour produire un bel effet.

Sons filés.



Il est inutile de filer les sons qui descendent au-dessous du *do*. L'occasion ne se présente jamais de les employer de cette manière. Quant aux notes supérieures au *la*, elles ne sont pas plus difficiles, mais plus pénibles à filer que les notes inférieures, et, par cette raison, on fera bien de les négliger jusqu'au moment d'en faire l'application dans les morceaux. Le tableau ci-dessus fournira aussi matière à l'étude des tenues égales, des sons filés, et des sons filés à inflexions ou à échos.

(1) Quelques auteurs appellent cela faire vibrer la voix (*vibrar la voce*). M. Catruffo, dans sa méthode de vocalisation, indique cet effet au moyen des syncopes.



(2) Velluti s'exprime ainsi : *L'eco si fa flautato e per riuscirlo si ingrandisce tutto l'arco di dentro.*



Les sons à écho s'exécutent du faible au fort.

Martellement et sons répetés.

Quand l'élève devra respirer il s'arrêtera conformément à ce qui a été dit page 3.

169

Il existe une autre manière de répéter les sons; elle s'emploie uniquement dans les successions rapides de notes répétées *une fois chacune*. On peut la dire exceptionnelle. C'est ce que nous avons nommé *vocalisation aspirée*.

EXEMPLE.
Allegro.

a ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

Le moyen d'exécuter ces traits, consiste dans une légère expiration placée devant la répétition de chaque note. Cette expiration part de la glotte, qui laisse échapper une parcelle d'air insonore entre les deux unissons. Ce procédé conduit à les rendre suffisamment distincts; tandis que, dans les traits aussi rapides que ceux qui nous occupent, si l'on employait le moyen que nous avons prescrit plus haut, les répétitions seraient confuses, inintelligibles.

170 a ha ha

171 a ha ha

Appoggiatures et petites notes (*appoggiature*).

De tous les ornements du chant, l'appoggiature est le plus facile à exécuter, et en même temps le plus fréquent et le plus nécessaire.

L'appoggiature, ainsi que le nom italien l'exprime, est une note sur laquelle appuie la voix. Cette note est généralement étrangère à l'harmonie; elle précède et sert à attaquer une des notes réelles de l'accord. Chaque son est entouré de quatre appoggiatures, deux supérieures et deux inférieures; les supérieures comme les inférieures sont l'une à un ton de ladite note, l'autre à un demi-ton. Dans le style moderne, l'appoggiature montante d'un ton est la moins usitée; voici un exemple qui réunit les trois autres espèces :

MOZART. Clemenza di Tito. RÉCIT. *un ton* *demi-ton* *demi-ton* *un ton*

Ses-to che t'a - ma più del-la vi-ta su - a che per tua col - pa di - ven-ne re o

Parmi les appoggiatures, il faut distinguer l'*acciaccatura*. Celle-ci est une petite note vive qui précède, à la distance d'un ton ou d'un demi-ton, une seconde note aussi courte qu'elle. La voix précipite et brusque, pour ainsi dire, ces deux notes, et ne s'arrête que sur la troisième. Ex. :

Exécution.

Bon. Bon. Mauvais.

La forme présentée dans le dernier exemple ôterait à l'*acciaccatura* le caractère vif et décidé qui la distingue pour lui donner celui des triolets.

Les appoggiatures peuvent être simples ou doubles. Il n'y a pas lieu à s'exercer séparément sur les premières. Leur exécution matérielle ne présente aucune difficulté. Il suffira de les étudier dans les morceaux; l'art consiste à en saisir les nuances et à les employer avec goût.

Mordant (*gruppetto*).

Parmi les diverses combinaisons que présentent les doubles appoggiatures, il faut distinguer celles formées de deux ou de trois notes consécutives descendantes et ascendantes.

Quelques auteurs nomment les deux premiers exemples *mezzi gruppetti;* les deux autres portent toujours le nom de *gruppetto* et s'indiquent par le signe ∾.

Toutes les autres combinaisons d'appoggiatures, telles que

rentrent dans le domaine des doubles appoggiatures ou petites notes. Voy. les Exercices, nos 184 à 199, page 41.

Le *gruppetto* est, après l'appoggiature, l'ornement le plus ordinaire, et par cela même le plus nécessaire du chant. Comme il se compose uniquement de la réunion des appoggiatures inférieure et supérieure à la note principale, on doit lui appliquer la règle établie pour les appoggiatures, et qui prescrit de mettre toujours un demi-ton de distance entre la petite note en dessous et la grande note; de là il résulte, ainsi que l'observe la Méthode de chant du Conservatoire, que le *gruppetto* ne peut excéder une tierce mineure sans perdre de sa grâce et de sa légèreté.

On doit obtenir le *gruppetto* par un *sforzando* sur la première des trois notes qui le composent, en l'attaquant librement, avec hardiesse, de manière qu'elle se distingue par-dessus la note qui la précède et celle qui la suit. L'effort donné à cette note doit enlever les deux autres à sa suite. On l'étudiera d'abord lentement, afin d'établir les proportions, la clarté et l'intonation; puis on augmentera graduellement la vitesse.

Le *gruppetto* peut occuper trois places différentes relativement au son qu'il est destiné à orner.

Il peut 1° attaquer le son, 2° en occuper le milieu, 3° le terminer. Dans le premier cas, on doit lui consacrer le premier instant de la valeur de la note. Ex. :

Las mu - cha - chas de l'Ha - va - na

Dans le second cas, on posera d'abord la note, et sur le milieu de sa durée on exécutera le mordant. Ex. :

ROSSINI. Semiramide.

Bel - la i - ma - go

Dans le troisième cas, on achèvera la valeur de la note par le mordant. Exemple :

Il Matrimonio segreto. Cimarosa.

Pria che spun-ti in cie - - - - - l l'au - ro - - ra. etc.

Le caractère spécial du mordant étant d'être rapide et incisif, on doit le resserrer dans la valeur d'une double croche au n° 100 du métronome Maëlzel. Placé sur une note quelconque des exercices contenus dans les pages 22, 27 et 28, il ne prendra que la valeur de la double croche, ou que la valeur de trois quadruples croches.

Dans ces exercices, toutes les notes doivent se chanter piano, à l'exception des trois qui forment le mordant (*gruppetto*.)

Mordants.

Le *mordant* au commencement.

172

173

Le *mordant* au milieu.

174

175

Le *mordant* à la fin.

176

Application du Mordant au Nº 48.

177 à la première note: faites

178 à la deuxième note: faites

179 à la troisième note: faites

180 à la quatrième note: faites

Les formes de mordant qui suivent se nomment *battuta di gola.*

181

182

Acciaccatura.

183

Petites notes.

Lorsque plusieurs petites notes attaquent ensemble un même son, on les enlève avec rapidité netteté et brillant.

184

185

186

187

188

Gruppetto.

189

Gruppetto.

190

Trille mordant.

191

Gruppetto.

192

193

194

195

196

197

198

199

Trille (*trillo*).

Le trille est une succession alternative, martelée, rapide, égale, de deux sons contigus à la distance d'un demi-ton ou d'un ton entier.

On l'indique par les lettres *tr*. Lorsque ce signe est placé sur une note, il signifie que le trille doit se composer de cette note et de la note supérieure, à un demi-ton ou à un ton de distance, suivant l'accord. La note qui porte les initiales se nomme note principale, et jamais elle ne se combine en succession trillée avec les sons inférieurs. La note supérieure se nomme note auxiliaire.

Outre ces deux notes, il en existe une troisième qui est à un demi-ton ou à un ton au-dessous de la principale et qu'il faudrait nommer note de préparation ou de terminaison, parce qu'elle remplit ces deux fonctions; mais toujours le trille commence et finit par la note principale.

On a généralement adopté le préjugé que le trille est un don de la nature, et que la voix qu'elle a privée de cette grâce du chant doit y renoncer. Rien n'est plus erroné que cette opinion.

Le trille ne résulte pas de deux notes frappées l'une après l'autre et accélérées jusqu'à la plus grande vitesse, comme par exemple :



Ce passage ne sera jamais qu'un trait d'agilité qui peut précéder ou suivre le trille; c'est une variété du trille que l'on nomme *Trillo molle* lorsqu'il est placé comme il suit :



Le trille (1) n'est qu'une oscillation régulière de bas en haut, *et vice versâ*, que reçoit le larynx. Cette oscillation convulsive prend naissance dans le pharynx par une oscillation toute pareille des muscles de cet organe. Les vieillards dont la voix est vacillante nous offrent l'exemple d'un trille involontaire. Chez eux le trille est irrégulier par faiblesse; chez les sujets plus jeunes, il doit devenir régulier par flexibilité. Nous allons nous attacher au fait mécanique qui nous donnera pour résultat le fait acoustique.

Il faut imprimer au larynx un mouvement oscillatoire régulier de haut en bas; ce mouvement, pareil à celui du piston jouant dans le corps de pompe, s'opère dans le pharynx (2). Ces mouvements, appréciables au toucher, s'annoncent plus ou moins à l'extérieur, en proportion de l'embonpoint du cou.

Plus ces mouvements réguliers sont égaux et libres, plus la distance des sons est juste.

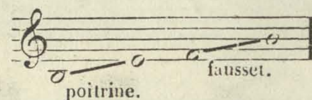
La voix ainsi ébranlée dans un intervalle de seconde passe par tous les sons intermédiaires; mais comme elle renferme régulièrement ses excursions entre deux limites invariables, ces deux points extrêmes appellent seuls l'attention.

Le lecteur doit déjà comprendre que plus on donne d'étendue aux oscillations du larynx, plus le trille embrasse de distance. Ainsi on peut la porter au demi-ton, au ton, au ton et demi, aux deux tons, à la quarte, à la quinte, etc. Ceci surprendra peut-être, car il n'est pas d'usage de faire dépasser au trille une seconde majeure. L'emploi de semblables ornements ne serait sans doute pas de bons goût, et je n'en approuve pas l'application dans les morceaux; cependant j'en conseille l'étude, mais seulement jusqu'à ce que l'on comprenne le mouvement oscillatoire. Nous ne pouvons, il est vrai, nous emparer de chacun de ces mouvements en particulier, mais nous pouvons les exciter et les arrêter à volonté, puis fixer les limites de leur étendue et maintenir leur parfaite isochronéité. Quelquefois, dès le premier essai, on se rend maître de ce mouvement; quelques mois d'études doivent suffire à tout élève doué de dispositions ordinaires.

Dans presque toutes les méthodes de chant, et notamment dans celle de Martini, après lui dans celle du Conservatoire, et plus tard enfin, dans un grand nombre d'autres, on recommande d'étudier le trille en pointant la note principale.

En comparant ce procédé à l'essence même du trille et à l'application que tous les bons chanteurs en ont toujours faite, nous ne pouvons nous empêcher de le déclarer radicalement mauvais. J'engage les élèves à chercher le trille par le tremblement spontané du gosier, et non par le mouvement progressif des deux notes.

On fera bien de s'exercer d'abord dans les limites de cette octave,



dont le diapason exige moins de contraction que les sons plus aigus. Quand le mouvement du trille sera large et facile, il faudra immédiatement en régulariser la forme.

Le trille majeur ou mineur, si l'on tient compte des différentes manières dont les chanteurs célèbres l'ont toujours employé, offre les variétés suivantes :

Ou il peut appartenir à une seule note, ou il peut être employé dans le corps des phrases en *succession mesurée:* si le trille est isolé, il peut prendre le caractère de *trillo mordente* (trille mordant), de *trillo raddoppiato* (triple redoublé), ou enfin de *trillo lento* ou *molle* (trille lent ou mou). S'il est employé en succession mesurée, on peut l'appliquer soit à une *succession de degrés disjoints*, soit à la *gamme diatonique*, soit à la *gamme chromatique*, soit enfin *au port de voix*.

1° Trille isolé, majeur ou mineur.

Si le trille est libre, comme on le voit dans les points d'orgues, ou si, étant mesuré, il a une valeur suffisante, tous les bons chanteurs l'attaquent et l'abandonnent par une préparation et une terminaison régulières qui en rendent l'effet très-agréable. La préparation consiste à faire précéder par le demi-ton ou le ton inférieur les deux notes

(1) Les Anglais nomment le trille *shake;* ce mot, qui signifie tremblement, me semble très-approprié.

(2) On peut obtenir un trille factice en agitant extérieurement le gosier avec les doigts. Nous donnons ce fait comme une preuve de la justesse de notre description.

La succession du trille est la plus rapide de toutes les vocalisations, mais tellement rapide qu'entre le degré de vitesse 152 = ♪ du métronome Maëlzel, dernier terme que puisse atteindre l'agilité, et celle de la vitesse du trille 200 = ♪ il existe une grande lacune. On peut donc établir ce tremblement convulsif comme limite possible de toute vitesse dans la vocalisation.

dont se compose le trille. Ces deux notes, par une accélération graduelle et de courte durée, conduisent à l'effet de l'oscillation. Le trille ainsi préparé se développe suivant les règles des sons tenus ou *messa di voce* (voy. page 36). La terminaison se fait piano, ainsi que la préparation, et consiste à placer immédiatement, après le trille brusquement arrêté, la note inférieure, qui est elle-même suivie de la note principale ou d'un trait final. Exemple :



Exemples de terminaisons plus simples :



Cette préparation et ces terminaisons sont les plus simples ; on peut les varier à l'infini ; nous donnons quelques exemples de ces combinaisons, page 47.

L'élève doit rester maître d'arrêter à son gré le trille, et il l'arrêtera invariablement sur la note principale ; sans une attention particulière, il ne pourrait interrompre à temps l'oscillation imprimée au gosier.

2° Trille en progression du genre diatonique.

Lorsque les trilles sont placés dans le corps des phrases en succession mesurée ascendante ou descendante, on ne les prépare généralement point, parce que d'ordinaire on n'en a pas le temps. Alors on les attaque brusquement par la note supérieure, et le dernier trille seul reçoit la terminaison.



On a à choisir, suivant nous, entre les deux manières indiquées dans la progression descendante.

On ne doit supprimer la terminaison de chaque trille que lorsque le temps manque pour l'exécuter ; d'ailleurs, la terminaison ravive l'effet.

3° Trille en succession de degrés disjoints.

On attaque les trilles par l'appogiature supérieure lorsque la succession se fait par degrés disjoints ; mais alors chaque trille reçoit sa terminaison. Exemple :





C'est par ces formes que le gosier se familiarise le plus rapidement avec les difficultés du trille, et se trouve conduit à toutes les autres formes dont nous allons traiter. Elles ont pris naissance dans les différentes applications du trille isolé ou mesuré, faites par d'habiles chanteurs.

4° Trille en succession chromatique.

Le trille chromatique, soit ascendant, soit descendant, s'attaque également par sa note supérieure avec des intervalles de demi-ton ou de ton entier, en suivant la tonalité de la phrase dans laquelle on l'exécute. Exemple :



5° Port de voix trillé.

Ce trille peut être appliqué au port de voix, soit en montant, soit en descendant. Tosi, qui le premier, à ma connaissance, a parlé de cette espèce de trille, dit qu'on l'obtient en faisant monter ou descendre imperceptiblement la voix d'un comma à l'autre par un trille continu, de manière à ce que l'auditeur ne puisse analyser l'élévation ni l'abaissement du son.

Dans ce cas, ce port de voix est fort lent.

6° Trille mordant (*trillo mordente*).

Celui-ci s'attaque avec plus de rapidité que les autres sortes de trilles; mais, à peine attaqué, il cesse immédiatement; sa durée, comme celle du mordant, est instantanée; on l'indique par ce signe ⁓.

Après Tosi, l'abbé Lacassagne, en 1766, plus tard la méthode du Conservatoire, et beaucoup d'autres, ont noté ce trille à peu près de la même manière, tout en le désignant sous les différents noms de tremblement, martellement, cadence ou trille jeté, trille tronqué, etc.



Entre ces diverses formes, la dernière est la plus exacte et la plus sûre. Celle-ci est la plus brillante :



Le trille mordant bien exécuté conduira au trille redoublé.

7° Trille redoublé (*trillo raddoppiato*).

C'est encore à Tosi que nous empruntons la définition de ce trille. On l'obtient en intercalant quelques notes au milieu du trille majeur ou mineur. Ces notes suffisent à former différents trilles d'un seul. Purement exécuté par une voix suave, cet agrément est d'un bel effet, surtout lorsque les interruptions alternatives sont produites par des notes articulées avec assurance. Ce trille convient en particulier aux sons de tête de la voix de femme. Il s'indique par le signe ⁓ Exemple :



8° Trille lent (*trillo lento, molle*).

C'est le moins important de tous; nous en avons parlé page 42.

9° Défauts du trille.

Les défauts principaux du trille résultent de l'inégalité des battements. Cette inégalité le rend souvent boiteux et pointé; elle peut lui faire embrasser l'étendue exorbitante de tierce, de quarte : quelquefois au contraire elle le renferme dans la seconde inférieure, au lieu de l'étendre à la seconde supérieure, ou le fait finir dans un intervalle différent de celui où il a commencé; d'autres fois la seconde supérieure est mineure lorsqu'elle devrait être majeure. Souvent encore les mouvements d'oscillation sont remplacés par une espèce de hennissement ridicule produit par la petitesse et la roideur du tremblement, connu sous les noms de *trillo caprino* ou de *trillo cavallino*.

Le trille, l'appoggiature, le gruppetto et leurs différents modes d'exécution ne sont ici que décrits; c'est dans la seconde partie de cet ouvrage que ces articles recevront tout leur développement.

Trille mesuré.

L'appogiature qui attaque le trille doit ressortir par dessus toutes les autres notes.

L'elève devra tantôt supprimer, tantôt conserver la terminaison.

200

201

202

Trille mordant.

203

Trille chromatique.

Avant d'essayer le trille chromatique, répétez quelquefois la gamme chromatique qui le porte; c'est le moyen de fixer dans votre mémoire les intonations délicates et difficiles qu'il doit parcourir.

Effet.

204

205

206

L'élève, après avoir étudié séparément chaque moitié d'un même exercice, pourra essayer de les réunir dans une seule respiration. Le dernier exercice ainsi exécuté, serait un véritable tour de force, dont le Chev.er Balthasar Ferri, a seul donné l'exemple. Ce chanteur florissait vers 1660 (voy: *l'istoria musica d'Angelini Bontempi*)

Exemples sur la préparation et la terminaison du trille libre.

L'élève arrivé à ce point aura acquis un développement de forces suffisant pour essayer de réunir le trille à *la messa di voce,* ou à quelqu'autre trait qui le prépare. Pour cela il calculera la longueur de sa respiration de façon à pouvoir développer également les trilles et *la messa di voce* ou le trait qui le précède.

Trillo molle.

Résumé de l'agilité.

Il serait impossible d'enregistrer toutes les modifications du mécanisme de l'agilité; l'expérience seule les enseigne. Pourtant on peut partir de ces considérations fondamentales, basées sur la dépense de l'air et l'action du pharynx.

Tant que l'agilité s'exécute pianissimo, il faut retenir l'expiration et ne la dépenser que par un filet d'air. Le pharynx, réduit et rapetissé, suivant la conformation que lui donne le timbre, élabore et façonne les traits. La bouche est entr'ouverte. Si du pianissimo on passe au mezzo-forte, on dépense un peu plus d'air, mais on conserve le jeu du pharynx.

Enfin, dans le forte, il faut appuyer les traits par une vigoureuse pression du soufflet, pression qui provoque une plus grande dépense d'air. Le pharynx offre alors au son une route plus spacieuse, plus développée en hauteur ou en largeur suivant le timbre; les mouvements dont nous venons de parler sont moins souples et moins fréquents, et la bouche de son côté présente au son une issue plus facile.

Mais l'agilité elle-même est de deux natures différentes : *di forza* (de force, d'élan), et *di maniera* (d'adresse). Ces deux natures se trouvent rarement réunies dans le même organe.

Dans l'agilité *di forza*, il faut comprendre les traits vigoureusement exécutés, mais surtout les roulades vives, puissantes, les arpéges lancés. Lorsque cette sorte de traits monte, il faut nécessairement les jeter au moyen d'une pression très-soutenue du soufflet; cette pression augmente avec la force et la vitesse du trait; le pharynx, moins mobile pour la roulade et l'arpége que pour tout autre dessin, passe par les divers degrés d'ampleur que comportent les intonations et la force des sons, en conservant la forme générale du timbre. Cette agilité a emprunté son nom d'agilité *di bravura* à la hardiesse, à la force et à la précision qui la caractérisent.

Dans l'agilité *di maniera*, tout repose au contraire sur l'adresse du chanteur. Le pharynx rétréci opère des mouvements légers et souples, tels que les exigent les intonations délicates et mobiles des traits brisés. Il suffit ici d'un filet d'air. Il ne faut donc pas lancer les traits, mais se contenter d'alimenter les sons.

L'agilité *di maniera* ne réussit jamais aussi légère que l'agilité de force; il faut même la retenir un peu pour en rendre bien distinctes les intonations difficiles. On n'aura égard à cette recommandation que dans les morceaux.

Les inflexions s'obtiennent en laissant au gosier la facilité de se dilater légèrement par l'impulsion de chaque son renforcé; le gosier retombe dans sa première position pour le son suivant.

Dans la demi-vitesse, le plus souvent les traits échappent; c'est en appuyant sur les notes, en distendant le pharynx, et en étalant pour ainsi dire la respiration que l'on remédie à ce défaut.

Des principes que nous venons de poser il résulte qu'il est bien plus facile de vocaliser *piano* que *forte*, que la même facilité s'obtient plutôt avec le timbre clair qu'avec le timbre sombre, car le premier ne contracte point le pharynx. Les voyelles ouvertes sont plus favorables à l'agilité fine que les voyelles obscures.

Les *notes pointées* et les *syncopes*, matière de l'orthographe musicale, tiennent de plus près aux accents du chant qu'à la vocalisation. C'est pourquoi nous les renvoyons à la seconde partie. Il en est de même du *trémolo*.

Dans cette première partie, nous avons présenté à l'élève les premiers éléments de l'enseignement vocal; nous lui avons tracé les préceptes qui aplanissent pour lui les difficultés de l'exécution. Dans la seconde partie, nous traiterons de l'application de toutes ces ressources aux différentes productions de l'art.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

ÉCOLE DE GARCIA.

DE LA PAROLE UNIE A LA MUSIQUE.

DEUXIÈME PARTIE.

CHAPITRE I.

De l'articulation dans le chant (4e mécanisme).

Dans la première partie de cet ouvrage nous avons reconnu que le mécanisme du chant comprend quatre appareils distincts :

1° Les poumons,	soufflerie.
2° Le larynx,	vibrateur.
3° Le pharynx,	réflecteur.
4° Les organes de la bouche,	articulateurs.

En même temps nous avons étudié les phénomènes qui se rattachent aux trois premiers mécanismes, l'émission de la voix et la vocalisation ; nous allons maintenant, ajoutant le quatrième mécanisme aux trois autres, nous occuper du résultat entier que donne cette réunion, c'est-à-dire du chant proprement dit ou de la parole unie à la musique.

« La netteté de l'articulation est, dans le chant, de la plus grande « importance. Un chanteur qui n'est pas compris met les auditeurs « à la gêne, et détruit pour eux presque tout l'effet de la musique « en obligeant à faire des efforts continuels pour saisir le sens des « paroles (1). »

Lorsque le chanteur n'a pas analysé avec attention le *mécanisme qui produit les voyelles et les consonnes,* son articulation manque d'aisance et d'énergie, il ignore le secret de conserver à sa voix le développement et l'égalité qu'il obtiendrait dans la simple vocalisation, et il ne peut se servir à son gré du timbre propre à la passion qu'il exprime.

Nous présenterons nos remarques sous les titres suivants :

Voyelles ;
Consonnes ;
Quantité des voyelles ;
Appui de l'articulation (quantité des consonnes) ;
Largeur ou tenue de la voix sur des paroles ;
Distribution des paroles sous les notes ;
Observations.

(1) Burja, Sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation. Mémoires de l'Académie des sciences de Berlin, année 1803, p. 34.

Des voyelles (ou timbres).

La voix chantée est produite par le même ensemble d'organes que la voix parlée, et traverse en s'échappant les deux mêmes cavités, la bouche et les fosses nasales.

De ces deux cavités, la première est la plus importante, puisque ses parois et les organes qu'elle contient sont les agents principaux de la parole articulée. En effet, la langue, le voile du palais, les muscles qui entrent dans la composition du tube vocal, les dents et les lèvres, concourent ensemble ou tour à tour à l'articulation des divers éléments de la parole ; l'écartement très-variable des mâchoires joue également un rôle considérable dans cette fonction. Ainsi la bouche, grâce à la mobilité d'une portion de ses parois, peut modifier au besoin son diamètre, sa longueur et sa disposition intérieure ; chacune des formes qu'elle affecte devient un moule différent où la voix reçoit à son passage une sonorité déterminée. *Les voyelles sont donc le résultat des modifications que le son reçoit du tube vocal en le traversant.* « Le simple son qui en sort, dit Charles de « Brosses (*Traité de la formation mécanique des langues*, t. I, p. 77, « an IX), représente à l'oreille l'état où on a tenu le tuyau en y pous- « sant l'air. Les différences du son simple sont comme les différences « de cet état ; d'où il suit qu'elles sont infinies, puisqu'un tuyau « flexible peut être conduit par gradations insensibles, depuis son « plus large diamètre et sa plus grande longueur jusqu'à son état « le plus resserré et le plus raccourci. »

Les Italiens ne reconnaissent ordinairement que sept voyelles, savoir : *a*, *e*, *è*, *i*, *o*, *ò*, *u*. On devrait cependant en admettre au moins neuf, car dans les notes élevées des deux registres, on ne peut se dispenser des voyelles françaises *e* et *u*.

La pratique des langues justifie pleinement l'assertion de de Brosses et démontre que le nombre des voyelles, ou si l'on veut des nuances des voyelles, est illimité. En effet, bien que l'écriture représente les voyelles au moyen de signes invariables, chacune d'elles nous offre des différences faciles à saisir, quand nous l'entendons émettre par divers individus. Il y a plus, la même personne prononçant le même mot, ne donne pas aux voyelles qui s'y rencontrent une sonorité et une valeur toujours identiques. Dès qu'une passion

quelconque vient animer celui qui parle, les voyelles subissent l'influence involontaire de cette émotion, et frappent notre oreille par leur nuance plus claire ou plus couverte, par leur timbre plus brillant ou plus sombre. Pour le mot *amour*, par exemple, l'*a* ne conservera pas la même nuance dans un mouvement de tendresse et dans la colère, dans la raillerie, la prière ou la menace. Chaque voyelle, bien qu'elle reçoive une multitude de modifications, paraît cependant n'en subir aucune et se rapporter constamment à un type invariable. Il est facile d'expliquer cette illusion ; dans le débit d'une pensée, toutes les voyelles se trouvant altérées dans la même proportion, leurs rapports restent les mêmes, leur ensemble seul a pris une teinte en harmonie avec la passion spéciale qu'exprime celui qui parle ou qui chante.

En rapprochant ce qui précède de ce que nous avons dit du mécanisme des timbres, on reconnaîtra entre la production des voyelles et celle des timbres une étroite analogie. De ce rapport de mécanisme résulte nécessairement entre la voyelle et le timbre un rapport de dépendance mutuelle : on ne saurait modifier l'un sans modifier l'autre. Cette observation est féconde en résultats pour le chanteur. Elle lui servira *à déterminer dans l'emploi de chaque voyelle le timbre le plus approprié à l'effet qu'il se propose*, et lui permettra de *maintenir en même temps dans tout le clavier de sa voix une égalité parfaite*. En effet, le choix du timbre pour chaque voyelle est subordonné à deux choses différentes : l'accent logique ou déclamatoire, et le besoin de conserver à l'instrument dans toute son étendue une égalité et une pureté irréprochables. Quelques exemples nous semblent nécessaires pour éclaircir notre pensée.

1° Le timbre de la voix doit se modifier autant que nos passions l'exigent.

Si la mélodie et les paroles exprimaient une profonde douleur, le timbre qui ferait briller l'instrument fausserait la pensée. Par exemple, le ton éclatant qui convient à l'entrée de Figaro :

« Largo al factotum della città, »

ou à l'air de Don Juan :

« Fin ch' han dal vino, »

serait criard et déplacé dans l'air d'Edgard :

« Fra poco a me ricovero, »

ou dans l'air d'Orphée :

« Che faro senza Euridice. »

Si la mélodie, au contraire, exprime des sentiments brillants, le timbre clair peut seul fournir et la couleur de la passion et l'émission éclatante du son. Le timbre couvert produirait l'effet de l'enrouement.

2° Mais, tout en modifiant les timbres de la voix autant que la passion l'exige, il faut conserver une égalité parfaite dans tous les tons; et, à cette occasion, nous poserons une règle importante.

Pour que l'oreille apprécie l'égalité de la voix, le chanteur, par un jeu habile de l'instrument vocal, doit modifier insensiblement la voyelle. Il doit l'arrondir modérément et par des nuances progressives pour les sons hauts. De même, pour les sons graves il l'éclaircira, de façon que l'égalité apparente de la voix soit le produit d'une inégalité réelle, mais bien ménagée, de la voyelle (1).

Ce procédé, appliqué aux diverses voyelles, nous fournit le tableau suivant :

L'*a* s'approche de l'*o* ouvert ;
L'*è* ouvert s'approche de l'*é*, puis de l'*eu*;
L'*i* s'approche de l'*u*, sans le secours des lèvres ;
L'*o* s'approche de l'*ou*.

L'application de ce précepte comprend chaque registre dans son entier. Si la voyelle restait constamment ouverte comme l'*a* dans le mot *armée*, par exemple, elle communiquerait de l'éclat aux sons bas et moyens; mais les notes élevées seraient criardes. Au contraire, la voyelle qui serait invariablement couverte, comme l'*o* dans *apôtre*, donnerait aux notes élevées une couleur pleine et arrondie, tandis qu'elle rendrait les sons bas, ternes et sourds.

Chaque voyelle, lorsqu'elle s'éclaircit, suit la marche contraire à celle qu'indique le tableau ci-dessus. Par exemple l'*ou* s'approche de l'*o*, l'*o* de l'*a*, etc.

Remarquons encore que les voyelles trop pointues, comme l'*u*, l'*i*, italiens, et l'*u* français, resserreraient l'organe et le gêneraient dans toutes les parties. Pour éviter cet inconvénient, le chanteur aura soin d'ouvrir ces voyelles un peu plus que ne le comporte la prononciation parlée.

Le besoin de maîtriser toutes les teintes de la voix nous a fait imaginer l'exercice suivant; nous le considérons comme un des plus utiles que nous ait suggérés notre pratique. *Passer sur la même note et d'une seule respiration par tous les timbres graduellement amenés, depuis le plus clair jusqu'au plus sombre, et puis, d'une autre respiration, passer du timbre sombre au timbre clair.* Le son doit garder un degré de force uniforme pendant toute l'opération. Cette étude n'est vraiment efficace que dans le registre de poitrine et entre les sons *la*2 et *fa*♯3; aidée de l'exercice qui réunit les registres, elle enseigne à maîtriser tous les mouvements du gosier et à produire à volonté les sons de diverse nature.

Nous avons vu que l'émission de la voix s'opérait par deux tubes. Le second de ces tubes est le nez. Sa fonction est de contribuer à la sonorité de la voix lorsque la bouche est ouverte, et de modifier complétement les sons en leur imprimant un retentissement nasal lorsque la bouche est fermée, soit par la langue pour l'*n*, soit par les lèvres pour l'*m*.

Les Italiens n'ont pas de voyelles nasales proprement dites; chez eux, le nez ne communique son retentissement qu'à l'*m* et à l'*n*, lorsqu'une de ces deux consonnes commence ou termine la syllabe, mais jamais pendant la durée de la voyelle (2).

Ex. : A...ngelo. Te...mpo. N...e...mbo. M...a...nto.

Les voyelles doivent s'attaquer toujours par le coup de la glotte, et

(1) Un défaut commun chez les élèves est une certaine roideur dans l'action des muscles releveurs de la mâchoire. Il suffit, pour la faire disparaître, de placer latéralement entre les mâchoires un petit morceau de bois ou de liége; on peut encore poser sur le menton, et immédiatement au-dessous de la lèvre inférieure, un ruban dont les bouts vont se nouer derrière la nuque, et on s'exerce alors à prononcer toutes les voyelles avec le moins d'effort possible.

(2) Les nasales *m* et *n* prennent dans la langue française deux retentissements différents et sont produites par deux moyens très-distincts. Le premier retentissement, identique en tout point à celui des consonnes italiennes, se fait entendre lorsque l'*m* et l'*n* se trouvent placées devant les voyelles : Mégère, Néron ; le deuxième, plus empâté, si je l'ose dire, se reconnaît lorsque les mêmes consonnes suivent les voyelles, et constitue la résonnance propre aux voyelles nasales : te*m*ps, Rhi*n*. La langue ni les lèvres n'ont aucune part immédiate à cette résonnance, elle est uniquement due à la direction que prend la colonne sonore relativement au voile du palais. Lorsque cet organe se trouve placé au milieu de la colonne sonore, il la divise en deux courants, qui s'échappent, l'un par les narines, l'autre par la bouche. Le bruit qui est ainsi produit remplit indistinctement les fonctions de l'*m* ou l'*n*.

Dans le chant français on peut souvent entendre le retentissement nasal, non-seulement après la voyelle, mais encore pendant qu'elle se produit. Cette méthode régulière dans le débit et dans la déclamation nous semble incompatible avec l'agrément de la voix chantante, et nous osons d'autant plus librement la rejeter, que déjà elle a été proscrite par des musiciens et par des grammairiens français. Nous citerons, entre autres, des autorités qui nous semblent irrécusables : Brossard, Bérard, de Brosses.

Il faut d'abord prononcer purement et simplement la voyelle, continuer le même son pendant tout le passage, et ne donner que sur la dernière note, ou à l'extrémité de ce passage, ce coup de nez qui fait entendre l'*m* ou l'*n*.

dans le degré de force qui convient à la phrase. On doit éviter scrupuleusement de les faire précéder de l'*aspiration* dont le signe est *h*. L'usage de l'aspiration sera réservé pour les soupirs, etc. (Voy. chap. Expression); son emploi dans toute autre circonstance dénature le sens des mots, ou entraîne les fautes dont nous avons traité dans la 1re partie.

Des consonnes.

Les consonnes sont produites par deux opérations différentes des organes de l'articulation. Elles naissent : 1° ou de la *pression* de deux parties de l'instrument l'une contre l'autre, et de l'*explosion* de l'air qu'on entend au moment où ces deux parties se séparent; 2° ou du *rapprochement incomplet* et variable de ces mêmes organes, et des bruits divers *et continus* que fait entendre l'air gêné dans son émission.

De ces deux procédés résulte la classification des consonnes en *explosives* et *soutenues*, division qui a la plus haute importance dans le chant.

Consonnes explosives.

Ces consonnes, et c'est leur caractère distinctif, ne produisent aucun bruit avant l'explosion qui les fait entendre. Pour les former, les organes se mettent d'abord en contact d'une manière absolue, et, après quelques instants de pression, ils se séparent, et la consonne se fait entendre. Ces deux mouvements contraires et indispensables se nomment, le premier, la *préparation*, le second, l'*explosion* de la consonne. De ce procédé naissent les lettres *p*, *f*, *t*, *c* (italien *cio*), *k*. Pendant la préparation, l'air est intercepté et s'amasse. L'explosion qui suit est d'autant plus forte que la préparation a été plus longue, et l'obstacle opposé à l'air plus complet. Cet effet est l'analogue de celui du coup de glotte pour l'attaque des sons.

On range parmi les explosives, les lettres *b*, *d*, *g* dur; toutefois l'explosion est précédée d'un léger retentissement qui dure le temps très-court que la bouche ou le pharynx mettent à se remplir d'air, la première cavité pour le *b* et le *d*, la deuxième pour le *g* dur. Sans ce retentissement, ces trois lettres seraient confondues avec les explosions correspondantes *p*, *t*, *k*.

Consonnes soutenues.

Ces consonnes produisent un sifflement que l'on peut prolonger à volonté; par exemple : *ch*, *x*, *s*; ou bien elles font entendre un bruit continu comme les lettres *m*, *n*, *gn*, *l*, *gl*. Les premières naissent du rapprochement des organes, s'opérant de diverses façons que nous n'essayerons pas de décrire; les secondes exigent que les mêmes organes se placent dans un contact parfait. Le bruit qu'elles font entendre peut être facilement converti en un son musical. Ainsi transformé, ce bruit permet à la voix de se prolonger d'une syllabe à la syllabe suivante, et le chant y gagne beaucoup de largeur.

Les organes de l'articulation se combinent deux à deux, et cette opération s'effectue de cinq manières principales :

Les lèvres se combinent l'une avec l'autre; exemple : *p*, *m*.
Les dents supérieures avec la lèvre inférieure : *f*, *v*.
Le bout de la langue avec les dents : *t*, *d*.
La partie antérieure de la langue avec le palais : *n*, *l*.
La base de la langue avec l'arcade palatine : *k*, *g* dur.

Chaque système d'organes ne peut former ainsi qu'une consonne seulement; on peut donc assurer qu'il n'y a d'explosives *pures*, dans un idiome quelconque, que cinq consonnes, toujours les mêmes et servant pour ainsi dire de type à toutes les autres.

Chacune des combinaisons ci-dessus énumérées fait naître une famille différente de consonnes, et ces familles réunies offrent la totalité des consonnes en usage. Dans le tableau qui suit, j'ai distribué par familles les consonnes qui me sont connues, les groupant d'après le nom des organes qui servent à les produire, et en raison de leur caractère explosif ou soutenu.

1re **Famille.**	Labiales.	Explosive pure P	Rapprochement complet, préparation muette, explosion.
		Explosive mixte B	Rapprochement complet, léger bruit préparatoire, explosion.
		Soutenue M	Rapprochement complet, bruit nasal soutenu, explosion.
2e **Famille.**	Labio-dentales	Explosive pure F	Rapprochement complet, préparation muette, explosion. **L'F peut être rangée parmi les explosives ou parmi les soutenues, en raison de l'énergie déployée dans l'articulation. Le premier caractère, qui est aussi le plus franc, sert à compléter la classification des cinq familles : je l'ai préféré.**
		Soutenue V	Rapprochement incomplet, sifflement soutenu. **Le V peut être, au gré de celui qui articule, ou explosive mixte, ou soutenue. J'ai préféré le deuxième de ces deux caractères.**
3e **Famille.**	Linguo-dentales	Explosive pure T	Rapprochement complet, préparation muette, explosion.
		Explosive mixte D	Rapprochement complet, léger bruit préparatoire, explosion.
		Soutenues TH anglais, C espagnol (*cena*), Z.	Rapprochement incomplet, sifflement soutenu.
4e **Famille.**	Linguo-palatales	Explosive pure C italien *cio*	Rapprochement complet, préparation muette, explosion.
		Soutenues mixtes L, GL, N, GN,	Rapprochement comp., préparat. soutenue de diverses nuances.
		Soutenues R	Vibration soutenue de la pointe de la langue.
		» J, français, CH, X, S dur, S doux,	Rapprochement incomplet, sifflement de diverses natures.
5e **Famille.**	Linguo-gutturales.	Explosive pure C dur, K, Q, synon.	Rapprochement complet, préparation muette, explosion.
		Explosive mixte G dur	Rapprochement complet, léger bruit préparatoire, explosion.
		Soutenues J espagnol, vibration de la luette,	Rapprochement incomplet, bruit soutenu de nature différente.

Résumé. 5 explosives pures — P, F, T, C italien. C, K, Q (synonymes), préparation muette, explosion.
3 explosives mixtes — B, D, G dur, léger bruit préparatoire, explosion.
5 soutenues — M, N, GN, L, GL, préparation soutenue, explosion.
Soutenues — R, CH, X, Ç, S dur, S doux, Z, TH, V, bruit ou sifflement continu.

L'élève doit se rendre exactement compte du point par lequel les organes se mettent en contact, et du mode d'action qui leur sert à former chaque consonne.

Faute d'avoir donné à cette étude tout le soin qu'elle réclame, quelques chanteurs joignent aux mouvements nécessaires l'action d'organes inutiles, et mettent en œuvre, par exemple, les lèvres ou la mâchoire quand la langue seule devrait agir.

D'autres produisent les consonnes par un mécanisme mal dirigé; ils prennent l'appui sur un point trop étendu, ou déplacent le point d'appui comme dans le *d* et le *t* affectés.

Contenelo, Temepo, Queseto, Calema,
pour *Contento*, *Tempo*, *Questo*, *Calma*, etc.

D'autres adoptent les mouvements durs des organes, tandis qu'il fallait employer les mouvements doux; ils disent :

Sarrò, farrò, il corre, abandonna, crudelle,
pour *Sarò*, *farò*, *il core*, *abandona*, *crudele*.

Chamais, chénéreux,
pour *Jamais*, *généreux*.

D'autres, dont la syllabation est trop faible, disent :

> Lamepo, meseta, malegré, parefaitement,
> pour *Lampo, mesta, malgré, parfaitement,*
>
> Belo, dona, ampleso, sembre,
> pour *Bello, donna, amplesso, sempre.*

D'autres ont le défaut de grasseyer, de *bléser ;*

D'autres enfin mâchent les mots ou les prononcent entre leurs dents de façon à se rendre inintelligibles.

Lorsque les consonnes *m*, *n*, terminent les syllabes dans le chant italien, elles exigent une vigueur particulière pour être clairement entendues (1).

Des accents.

La voix humaine offre les quatre caractères suivants :

1° La durée variable des sons ;

2° Leur timbre :

3° Leur élévation ou leur abaissement dans la gamme ;

4° Leurs divers degrés d'intensité.

Ces caractères, si l'on y joint la variété des consonnes, les soupirs, la force et le mouvement du débit, forment l'ensemble des éléments qui constituent les *accents* dans les diverses langues.

Dans chaque idiome, on peut facilement discerner diverses espèces d'accents.

L'accent grammatical,
L'accent écrit,
L'accent logique,
L'accent pathétique,
Enfin l'accent national.

Nous nous bornerons à analyser l'accent grammatical et l'accent pathétique, les seuls dont l'étude soit du ressort de notre sujet.

De la quantité (*accento tonico*).

Dans le langage, celui qui parle, entraîné par le travail rapide de la conception, ne s'arrête qu'à un seul point de chaque mot, à une syllabe unique qui domine toutes les autres et sur laquelle se déploie l'action des organes. L'éclat qui détermine l'importance de la syllabe privilégiée constitue ce qu'on appelle la prosodie. Elle se marque, dans presque toutes les langues, sur une seule syllabe du mot, quelque étendu qu'il soit, et ne se produit que par une prolongation de durée.

Un peu d'attention suffira pour faire distinguer la syllabe accentuée parmi toutes les autres syllabes du mot. Ex. :

> « . . . . . Nessun maggior dolore
> « Che ricordarsi del tempo felice
> « Nella miseria. . . . . » Dante.
>
> « Champs paternels, Hébron, douce vallée,
> « Loin de vous a langui ma jeunesse exilée, etc. »

Tous les mots ont une syllabe accentuée; les monosyllabiques eux-mêmes ne font pas exception à cette règle; mais l'accentuation comporte diverses nuances proportionnées à la valeur des mots qui composent la phrase. Aussi le mot principal reçoit, en raison de son importance, un accent plus marqué que ceux qui l'entourent.

De l'appui des consonnes.

Outre l'accent prosodique, on doit prendre en considération, dans les mots, l'appui des consonnes; cet appui consiste en une impulsion plus forte et plus longuement préparée qui porte principalement sur quelques consonnes particulières. Ex. :

> t m m pp
> toujours, méchant. — *Sempre, troppo.*

Cet appui pour les consonnes répond à la quantité pour les voyelles.

Dans quelles circonstances faut-il *appuyer* les consonnes?

1° Pour surmonter la difficulté mécanique de l'articulation ;

2° Pour fortifier l'expression du sentiment;

3° Pour donner plus de portée à l'articulation dans une vaste enceinte;

1° Il faut appuyer la syllabation lorsqu'on veut vaincre la résistance que les groupes de consonnes opposent aux organes, soit par leur nombre, soit par leur nature. Cet effort donne à l'articulation le degré d'énergie et de netteté convenable.

Ce principe s'applique plus ou moins rigoureusement dans les différentes langues. En italien, toutes les fois que l'on doit articuler plus d'une consonne, soit qu'une même consonne se trouve répétée, ou qu'il y ait rencontre de consonnes différentes, on sépare les consonnes par un appui qui sert à préparer la seconde.

Ex. : *Bella, troppo, contento, sempre, risplendere,* qu'il faudra prononcer : Bel...la, trop...po, con...ten...to, sem...pre, ris...plendere, etc.

En français on applique ce même principe à la consonne initiale d'un mot lorsque cette consonne se trouve être déjà la finale du mot qui précède.

> Ex. : « Le soc-qui fend la terre. »
> « L'hymen-n'est pas toujours entouré de flambeaux. » (Racine.)

2° Il faut appuyer l'articulation pour fortifier à propos le *sentiment*. *La consonne exprime la force du sentiment comme la voyelle en exprime la nature.* Tous les mots énergiquement accentués ont de l'effet sur l'âme, parce qu'ils semblent dictés par une *impression vive.* C'est surtout le mot important de la phrase qui doit recevoir cet appui.

La phrase bien connue

ROSSINI
Otello
Finale 2º Atto.

Desdemona
se il padre m'abbandona se il padre m'abbandona
p bb d p bb

doit la moitié de son effet aux lettres *p*, *b* et *d*.

L'attaque de la voyelle par le *coup de glotte* peut seule être aussi efficace; mais, dans plus d'un endroit, cette manière serait déplacée.

3° L'articulation étant l'élément le plus nécessaire d'une prononciation intelligible, le besoin d'être compris fait qu'en général on appuie sur les consonnes en raison de l'intensité de la voix et de la grandeur du local; par conséquent, l'on appuie plus fortement quand on déclame que lorsqu'on parle, et plus fortement encore lorsqu'on chante.

Sans ce surcroît de ressort dans les organes, l'attaque de la consonne, le mordant de la syllabation, disparaissent par le fait même de l'intensité du son ou par la dispersion de la voix dans un vaste local (2).

(1) On peut s'exercer par le chuchotement, moyen facile qui ménage la voix.

Le bégaiement se corrige souvent par l'effet du rhythme. L'esprit, sollicité par le sentiment de la mesure à dire régulièrement une chose qu'il sait d'avance, fait obéir les organes sans la moindre hésitation.

Si les lèvres sont aplaties contre les dents, la voix sera meilleure et les paroles plus claires.

(2) Le timbre sombre, en obscurcissant les voyelles, contribue aussi à rendre confuse la prononciation.

Musicalement, les deux éléments de la parole s'associent aux deux éléments de la mélodie, les voyelles aux sons, les consonnes à la mesure. La consonne présente au chanteur les mêmes ressources qu'offre à l'instrumentiste le coup d'archet ou le coup de langue. En effet, la consonne sert à frapper la mesure, à la rendre incisive, à presser ou à ralentir le mouvement, à accentuer les rhythmes. Elle précise encore l'instant où l'orchestre doit faire sa rentrée et la basse se réunir à la voix, après les *ad libitum*, les conduits, les points d'orgue; c'est par la consonne, enfin, que l'on enlève les *stretta* et les cadences finales. On doit toujours préparer d'avance les consonnes, afin qu'elles ne frappent pas trop tard, de telle sorte que leur effet tombe toujours sur le frappé du temps.

Largeur ou tenue de la voix sur les paroles.

Lorsqu'on chante la musique avec les paroles, si l'on ne sait rendre l'émission de la voix indépendante des mouvements des consonnes, l'organe reçoit un certain ébranlement qui détruit l'intensité, l'assurance et la liaison des notes. Pour obvier à ces inconvénients, il faut, dans l'ensemble des mouvements nécessaires au chant distinguer la nature des fonctions et le mode d'action qui est réservé à chacun des quatre mécanismes de l'appareil vocal.

Lorsque le chanteur sait faire fonctionner chaque appareil dans la sphère d'*action* qui lui est propre, sans troubler l'opération des autres appareils, la voix nourrit toutes les parties de l'exécution, et enchaîne les différents détails de la mélodie dans un ensemble plein et continu qui constitue la largeur du chant. Si, au contraire, l'un des mécanismes remplit mal ses fonctions; si la poitrine brusque ou abandonne la respiration; si la glotte manque de rigidité et de précision; si la voix s'interrompt ou faiblit après chaque syllabe; si le pharynx forme des timbres mal appropriés au sentiment ou disparates entre eux; si les organes de l'articulation mal assouplis agissent d'une manière molle, brusque ou incorrecte, la voix sort fausse, saccadée et vicieuse de qualité; la prononciation est défectueuse et parfois inintelligible. On dit alors que le chanteur manque de méthode.

Outre ces dangers qu'évite un chanteur habile, nous pouvons en signaler un autre non moins grave. Nous voulons parler du *scrocco di voce*, en français *couac*, ridicule éclat de son qui, d'ordinaire, se fait entendre dans les notes de poitrine placées au-dessus du *mi* chez les ténors, et une octave au-dessus dans la voix de tête chez les soprani. Si, au moment d'articuler certaines consonnes ou de vocaliser certains passages sur ces notes élevées, on néglige de soutenir l'expiration, la glotte, forcée naturellement à se contracter pour produire ces notes élevées, se ferme complétement, et la voix s'arrête tout d'un coup pour reparaître l'instant d'après avec une explosion exagérée ou ridicule.

De ces préceptes généraux, passons à quelques observations de détail. On doit prolonger la voix sans secousses et sans affaiblissement d'une syllabe à une autre, d'une note à la note qui suit, comme si l'ensemble ne formait qu'un son égal et continu. Il faut attribuer à la voyelle la plus grande partie de la valeur de la note qui lui appartient, et n'employer que la fin de cette valeur à l'articulation de la consonne qui suit.

La voix se prolonge ainsi à travers les consonnes permanentes sans éprouver la moindre interruption. Ainsi l'*m* et l'*n* (1) laissent entendre un retentissement nasal: *co...nte...nto. m...ourir*. L'*l* et le *gl* produisent deux courants sur les deux côtés de la langue; *co...lle, l...anguir, e...glino*, etc.; ainsi de suite pour les autres consonnes. Sans ce secours, les trop fréquentes interruptions morcelleraient le chant et le feraient paraître maigre et décousu.

Jusqu'au moment où la préparation commence, aucun bruit de consonne ne doit se mêler à la voix qui conservera toute sa pureté.

(1) Le passage à travers la cavité buccale étant complétement intercepté par la langue à l'occasion de l'*n*, et par les lèvres à l'occasion de l'*m*.

La consonne ne se prononce qu'à la fin de la syllabe et du son, quelle qu'en soit la durée. Exemple :

ROSSINI Otello Preghiera. Desdemona
deh cal _ mao ciel nel son _ _ no
deh ca _ _ l.ma o ci_el nel so _ _ n no

DONIZETTI Lucia Aria finale.
bell' alma innamo_rata bell'alma innamo_rata

Dans les groupes de notes rapides, la consonne permanente communique son retentissement au dernier son en entier.

ROSSINI Cenerentola Rondo.
il mio lun _ go pal _ pi _ _ tar
il mi_o lu _ n_go pa _ l_pi _ _ tar

Les consonnes explosives seules arrêtent complétement la voix pendant leur préparation. Exemple :

ROSSINI Guillaume Tell Trio. Arnold
Mon pè _ re tu m'as du mau_di _ re
p

Pour obtenir la largeur de la voix sur les paroles, je fais aussi débiter quelques vers sur le même son à la manière du plain-chant.

Entra l' uomo allor che nasce
In un mar di tante pene
Che s' avvezza dalle fasce
Ogni affanno a sostener, etc.
METASTASIO. *Il sacrifizio d'Abramo*. Oratorio.

Nous engageons l'élève à s'exercer sur les morceaux ou les fragments ci-dessous indiqués. Ils réunissent les plus grandes difficultés de la syllabation (2).

(2) Aria pour Basse. « Amor, amor, perchè mi pizzichi. » FIORAVANTI.
— « A un dottor della mia sorte. » (*Barbiere di Siviglia*.) ROSSINI.
— « Largo al factotum della città. » (*Barbiere di Siviglia*.) ROSSINI.
— « Gia d'insolito ardore. » (*Italiana in Algieri*.) ROSSINI.
— « Si vada si sprezzi la vita. » (*Gazza ladra*.) ROSSINI.
— « Vous me connaissez tous. » (*Philtre*.) AUBER.
Variations pour Soprano. « La Biondina in gondoletta. » PAER.
Duo pour Sop. et Ten. « Io ti lascio, io ti lascio. » (*Matrimonio segreto*.) CIMAROSA.
Duo pour Sop. et Basse. « Per piacere alla signora. » (*Turco in Italia*.) ROSSINI.
— — « Come frenar il pianto. » (*Gazza ladra*.) ROSSINI.
— — « Ah ! di veder già parmi. » (*Corradino*.) ROSSINI.
— — « Quanto amor.(*Elisir*.) » DONIZETTI.
— — « Se dovessi prender moglie. » (*Italiana in Algieri*.) ROSSINI.
Duo pour 2 Basses. « Un secreto d'importanza. » (*Cenerentola*.) ROSSINI.
— — « D'un bel uso di Turchia. » (*Turco in Italia*.) ROSSINI.
— — « Che l' antipatica vostra figura. » (*Chiara di Rosemberg*.) RICCI.
— — « Mentre Francesco faceva il brodo. » (*Coccia*.)

Distribution des paroles sous les notes.

La distribution des paroles sous la musique doit se faire de façon à en marquer la mesure avec régularité. On y parvient en faisant tomber l'accent commun (1) sur le temps premier de la deuxième, troisième ou quatrième mesure, selon l'étendue que présente la phrase ou le membre de phrase musicale relativement au vers. La raison en est que ces temps premiers marquent la limite du membre de phrase ou du vers mélodique. La rencontre de ce temps premier avec l'accent commun peut seule indiquer la cadence rhythmique. Exemples :

MOZART
Nozze di Figaro
Aria.
Temps 1er accent commun.
Voi che sa _ pe _ te che co _ sa e a_mor don_ne ve _ de _ te s'io l'honel _ cor

MEHUL
Joseph
Air.
Temps 1er accent commun.
Champs pa_ter_nels Hé _ bron dou_ce val _ lé _ e loin de vous a lan_gui ma jeu_nesse é_xi _ lé _ e

Pour observer ce précepte, il faut avoir présent à l'esprit les lois de formation de la phrase musicale, celles de la prosodie de la langue dans laquelle on chante, et celles de la versification (2).

Dans l'exécution on applique une syllabe à chaque note isolée ou à chaque groupe de notes liées ou barrées ensemble. Lorsque chaque syllabe répond à une note unique, les notes s'écrivent isolément ; lorsque chaque syllabe répond à un groupe de notes, celles-ci sont réunies par une ou plusieurs barres, si leur valeur en comporte, ou par une liaison si cette valeur exclut les barres ; dans ce dernier cas, chaque groupe ne représente que la place d'une syllabe.

Dans l'air suivant de Hændel, le traducteur a mal disposé les paroles.

HAENDEL
Samson
Aria.
Dalila
cresc: f
a me ti fi_da o mio di_let_to vie_ni in se _ no d'a _ mor ti piac_cia in se _ no d'a_mor

Il fallait les disposer ainsi:
o mio di _ let _ to vie_ni in se_no d'a _ mor ti piaccia in se _ _ _ _ no d'a _ mor

Il arrive très-fréquemment dans le chant italien que le nombre des places est moindre que celui des syllabes à placer. Ceci a lieu lorsque diverses voyelles se rencontrent ; il faut alors les contracter. Pour reconnaître dans quels cas l'on doit contracter les voyelles entre elles, et dans quels cas au contraire on doit les isoler, il faut considérer la place qu'occupe l'accent tonique. Si un groupe de voyelles quelconques est privé d'accent, la voix ne doit s'arrêter sur aucune d'elles ; s'il se trouve un accent dans ce groupe, la voix doit courir jusqu'à la voyelle accentuée et s'y fixer, puis glisser également sur toutes les voyelles qui viennent après, en les réunissant dans une seule émission. Cette voyelle peut se trouver placée en tête, au milieu ou à la fin du groupe.

Exemples de deux, de trois ou de quatre voyelles :

MOZART
Nozze di Figaro
Aria.
Voi che sa _ pe _ te che co _ sa e a_mor

BELLINI
Sonnambula
Cavatina.
piu bel _ lo piu bel_lo ea_me _ no

ROSSINI
Semiramide
Cavatina.
di gio_ja di gio_ja e a _ mor

MOZART
Nozze di Figaro
Aria.
fin che l'aria è ancor bru_na e il mon_do ta_cet

Cette contraction de plusieurs voyelles en une seule émission est une des principales difficultés qui arrêtent les étrangers dans le chant italien.

Quelquefois on sépare les voyelles contiguës de deux mots qui se suivent pour se ménager une respiration.

MOZART
Clemenza di Tito
Aria.
respirez.
di _ scenda I _ me _ ne di _ scenda I _ me _ ne

Chaque voyelle doit être formée distinctement, mais non point détachée par une saccade. La bouche seule modifie instantanément le son qu'émet le larynx sans que celui-ci articule une note différente pour chaque voyelle, et aussi sans que la liaison des voyelles soit accompagnée d'un effet pareil à celui d'un bâillement.

Il faut supposer que la note qui porte les deux ou les trois voyelles est divisée en autant de fractions qui se succèdent sans intervalle.

(1) On appelle accent commun l'accent qui tombe sur la pénultième syllabe des vers *piani*.

(2) Voy. page 56 : chap. II, et Scoppa, *Traité de versification*.

Lorsque la voyelle est répétée, nous avons recours à l'élision, qui n'est qu'une sorte de contraction.



Autant que possible, la répartition des syllabes pour la mélodie devant se faire de manière *à en marquer la mesure avec régularité*, on ne dérogera au principe que nous venons d'exposer que lorsque son application présentera des inconvénients palpables.

Le besoin de faciliter l'émission de la voix et la netteté de la vocalisation force à enfreindre la règle et à choisir dans les paroles quelques mots ou quelques syllabes plus favorables à l'effet, et que l'on répète sans s'astreindre à un ordre régulier.

Voici divers cas qui peuvent encore se présenter :

1° Lorsqu'on rencontre un trait de vocalisation assez développé, on doit choisir pour l'exécuter les voyelles ouvertes *a*, *è*, *ò*. Ces voyelles donnent à l'organe de l'agrément et de la facilité. Ex. A.

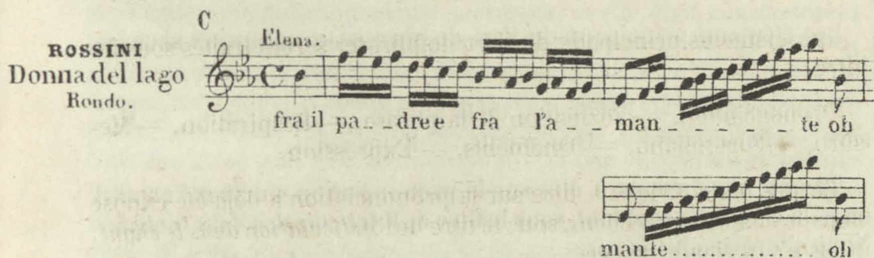
2° Lorsque des syllabes multipliées coupent trop fréquemment un passage et tendent à alourdir la voix, il est mieux de réunir le passage entier dans une seule syllabe. La variante du passage B peut servir d'exemple :

3° Quelquefois on n'arrive à dégager l'exécution qu'en supprimant quelques mots, comme dans le même exemple. B.

Les dispositions de l'exemple C permettent également d'éviter l'articulation sur des notes aiguës et sur la voyelle *i*.









Hors les cas de même nature que ceux-ci, on évitera de répartir les syllabes d'une manière inégale et irrégulière.

Pour éviter la syllabation sur un son aigu, on peut encore avoir recours à une petite note plus grave convenablement placée, sur laquelle on articule d'avance la syllabe, ou bien à un port de voix.



La syllabe posée sur la petite note inférieure permet à l'organe de gagner, au moyen d'un port de voix léger et rapide, la note élevée ; cette petite note et le port de voix seront pris sur la valeur de la note haute et sur le premier instant de cette valeur.

Dans quelques cas, on peut se faciliter encore l'attaque de la note élevée si l'on met à profit le léger bruit interne que produit la préparation de certaines consonnes, celle de l'*m*, de l'*n*, du *d*, du *b*, etc. par exemple. Ce bruit, précédant d'un instant l'explosion de la voix, permet d'essayer la justesse du son et la fermeté de la glotte, et éloigne le danger de produire ce qu'on appelle un *couac*. Ex. :



L'altération de la voyelle est dans certaines syllabes une ressource heureuse. Exemple :



L'*i* a été converti en *u*.

Au reste, de quelque manière qu'on s'y prenne, l'organe pourra

toujours aborder avec succès ces notes difficiles, pourvu qu'il ne soit pas pris au dépourvu, mais qu'au moment de les produire on l'ait disposé convenablement; c'est là l'unique but des divers procédés que nous indiquons.

Observations.

Dans les règles qui précèdent, nous avons présenté les modifications introduites dans l'ordre écrit qui ont pour objet de faciliter l'exécution. Nous allons nous occuper d'autres altérations introduites dans le but d'ajouter à la vigueur et de compléter l'effet du chant.

Nous parlerons de la répétition, de l'intercalation d'un mot ou d'une phrase.

1° La répétition a pour but de fortifier l'expression. Exemple de répétition :

MOZART
Don Giovanni
Recitativo.
D. Anna.
e l'in _ degno che del po ve ro vecchio e rapiù forte compie il mis fat to suo com pie il mis fat to suo col dar gli morte

2° Le maëstro et le chanteur ont la liberté d'ajouter, si le sens s'y prête, un des monosyllabes : *Ah! si, no;* soit pour augmenter le nombre des syllabes, soit pour en déplacer d'autres.

BELLINI
Sonnambula
Cavatina.
na_tura na _ tura non non bril _ lò non bril_lò
tura , ah! non bril _ _ _ lò ah non brillò

Les règles que nous venons de poser pour la langue italienne s'appliquent également au chant français, à l'exception toutefois de la dernière.

CHAPITRE II.

De la phrase musicale.

L'art de phraser occupe le point le plus élevé dans la science du chant. Il embrasse la recherche de tous les effets et des moyens propres à les produire. Pour y exceller, le chanteur doit réunir à un *mécanisme complet et irréprochable* l'intelligence des difficultés et des arrangements matériels que présente l'exécution.

Les sons n'expriment pas, comme les mots, des idées précises, ils éveillent simplement des sensations. On conçoit qu'une mélodie donnée puisse se plier à des expressions très-diverses, en raison des différentes manières de l'accentuer. L'instrumentiste possède une liberté fort étendue quant à l'expression et aux ornements ; et si l'on excepte quelques accents déterminés d'avance que prennent les progressions, les appogiatures, les sons tenus, les syncopes, les chants d'un rhythme très-prononcé, l'exécutant est à peu près libre d'imprimer à la mélodie telle couleur qu'il lui plaît, pourvu qu'il se renferme dans le caractère général du morceau. Les effets de la mélodie vocale laissent beaucoup moins de place à l'arbitraire; ils sont déterminés en partie par les accents musicaux que nous venons d'indiquer, en partie par les syllabes longues, qui toujours dominent le chant, et enfin par l'expression des paroles, qui fixe le caractère général de la mélodie. Cependant ces conditions ne suffisent pas pour arrêter d'une manière invariable le sens et l'expression d'un chant; une grande part reste encore livrée à l'inspiration et à l'habileté de l'artiste.

Les éléments principaux de l'art de phraser seront traités sous les titres :

Prononciation, — Formation de la phrase, — Respiration, — Mesure, — Forte-piano, — Ornements, — Expression.

Ce que nous avions à dire sur la prononciation a déjà été exposé dans le chapitre précédent, sous le titre de l'*Articulation dans le chant.* Nous n'y reviendrons pas.

Avant d'entrer dans l'examen des autres moyens qu'embrasse l'art de phraser, nous allons expliquer sommairement la formation de la phrase musicale; l'étude de ce point très-important nous enseigne à distinguer les idées qui composent une mélodie, et par là nous prépare à employer à propos la respiration ; elle sert à nous faire discerner les portions de la pensée musicale qui comportent simplement le forte-piano d'avec celles qui exigent en outre l'emploi des ornements, etc.

Formation de la phrase.

La musique, comme le langage, a sa prose et ses vers. On sait que le prosateur n'est point assujetti à toutes les difficultés qui gênent le poëte. La rime, la césure, le nombre limité des pieds, la cadence régulière des accents, sont les entraves, et aussi les grâces particulières de la poésie.

La prose mélodique ne tient non plus aucun compte du nombre des mesures, de la symétrie des cadences, souvent pas même de la régularité de la mesure; par exemple : — Le psaume LXII de *Marcello*, pour basse : « Dal tribunal augusto, » — Le largo nel *Convitto d'Alessandro,* de HAENDEL : « Ahi! di spirti turba immensa, » — Les chœurs *Alla Palestrina,* le plain-chant, le récitatif.

Ce dernier genre de prose mélodique n'obéit qu'aux accents de la prosodie et au mouvement de la passion.

Dans ce que j'appellerais le *vers mélodique*, au contraire, règne la régularité la plus parfaite. Ici l'instinct rhythmique exerce un empire absolu. Pour le satisfaire on établit entre les différentes parties de la mélodie une symétrie complète, on les renferme dans certaines limites de durée qu'on marque par des repos faciles à saisir : de cette façon, l'oreille peut, sans incertitude, reconnaître chaque élément de la phrase, de même que dans le vers elle reconnaît les accents, la césure, la rime, etc.

La première question que nous avons maintenant à nous poser est celle-ci : Quelles sont les dimensions du vers mélodique?

Si la phrase mélodique prenait un trop grand développement, le sentiment du rhythme serait perdu pour l'oreille, et la forme du vers disparaîtrait.

Si, au contraire, la phrase était coupée par des repos fréquents, notre instinct, obéissant à certaines lois qui le gouvernent à notre insu, éprouverait le besoin de réunir ces fragments pour en composer des phrases régulières. Exemples :

ROSSINI
Cenerentola
Finale 1º

zitto zitto piano piano senza strepi_to e ru_mo_re

HÆNDEL
Rinaldo
Aria
Collection de chants classiques p.r L.B.C.

Larghetto.

lascia ch'io pianga la du_ra sor_te

Ces généralités établies, passons aux détails.

Pour mesurer avec précision une mélodie ou les parties qui la composent, nous avons recours à une série de percussions régulièrement espacées et marquant ce qu'on appelle les *temps* de la mesure. Mais cette série de frappements successifs, si elle était constamment la même, ne produirait, au bout de quelques instants, qu'une impression vague et monotone. Pour échapper à cette uniformité l'on donne, à certains frappements de la succession, symétriquement espacés, une force, un accent plus caractérisés. Le temps accentué de cette façon, et que l'on nomme *temps fort* par opposition aux temps non accentués appelés *temps faibles*, sert à grouper les percussions par deux et par trois et à former les deux mesures élémentaires qui sont la base de toutes les autres (la mesure *binaire*, formée d'un temps fort et d'un temps faible, et la mesure *ternaire*, formée d'un temps fort et de deux faibles). A l'aide de ces accents, l'oreille distingue aisément les groupes qui s'y rattachent, et compte autant de mesures qu'il y a de temps premiers perçus par elle.

Le temps dont la fonction se borne à déterminer le mouvement ne peut être complet que lorsqu'une seconde percussion s'est fait entendre, de sorte que chaque temps est toujours enfermé entre deux percussions. Pareillement, la mesure qui a pour objet de grouper les percussions par deux ou par trois ne se complète qu'après la percussion du temps initial de la mesure suivante. Alors seulement l'oreille reconnaît l'espèce de mesure qui règne dans le morceau.

L'étendue d'une mesure enfermée entre deux temps premiers constitue un *membre de phrase*.

La mesure, à son tour, joue par rapport à la mélodie le rôle de percussion ou temps simple. Ici encore l'oreille, pour saisir d'un trait un grand nombre de détails, réunit par deux et par trois les mesures elles-mêmes, et se forme ainsi une nouvelle mesure ou binaire ou ternaire d'un ordre supérieur. Il suffit de la plus légère attention pour être frappé de l'analogie qui existe entre la réunion de plusieurs temps simples constituant une mesure, et l'agrégation de plusieurs mesures constituant une pensée musicale. Pour bien comprendre une pensée musicale, nous avons besoin d'être frappés à des intervalles égaux par des accents plus vigoureux, qui, en groupant les mesures elles-mêmes, offrent à notre oreille de nouveaux points de repère. Ces accents, d'une nature encore plus caractéristique que ceux de la mesure, sont formés par le concours de l'harmonie et des repos, et servent à grouper les mesures par deux et par trois, une forte et une faible, ou bien une forte et deux faibles. C'est cette dernière étendue de deux ou de trois mesures enfermées entre trois ou quatre temps premiers qu'on appelle d'ordinaire *phrase musicale*, et que nous avons nommée *vers mélodique*.

ROSSINI
Gazza ladra
Cavatina.

Ninetta.

tut_to sor_ _ri_de_re mi veggo in_tor_ _ no
membre de phrase — membre de phrase
phrase

MOZART
Don Giovanni
Duetto.

D. Giov.

la cida_rem la ma_no la mi di_rai di si
membre de phrase — membre de phrase
phrase

DONIZETTI
Lucia
Aria.

Edgardo.

Fra po _ co a me ri _ co _ ve_ro

Dans les mouvements vifs, le sentiment peut admettre jusqu'à huit ou neuf mesures. Exemple :

MOZART
Don Giovanni
Aria.

All.º vivace. D. Giov.

fin che han dal vi_no cal_da la tes_ta u_na gran fes_ta fa pre_pa_rar

Arrivés à ce point, c'est un instinct plus élevé qui nous guide, c'est le sentiment de la symétrie et de la cadence rhythmique appliqué aux grandes divisions de la mélodie.

Les repos des phrases ont reçu le nom de *demi-cadence*.

Une phrase seule ne donnerait qu'une impression vague et isolée. Cette impression, pour être précise et complète, doit se reproduire par le retour d'une phrase de même étendue que la première. La comparaison que l'oreille fait instinctivement entre les deux phrases successives entraîne l'idée de symétrie, et par conséquent de cadence rhythmique. L'ensemble de ces deux phrases est le moindre développement que puisse recevoir la *période* musicale.

Exemple de période mélodique :

MOZART
Don Giovanni
Duo.

D.n Giov.

la cida rem la ma_no la midi_rai di si ve_di non è lon_ta_no par_tiam mio ben da qui

Zerlina.

vor_rei e non vor re_i mi trema un poco il cor fe_ li_ce è ver sa_re_i ma puo bur_lar_mi an_cor ma puo bur_lar mi an_cor

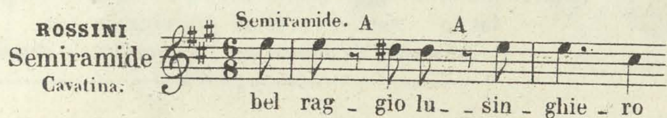
Observations diverses.

Avant et après les temps premiers des mesures, on a dû remarquer diverses notes; elles sont indispensables pour remplir la mélodie : elles permettent la distribution des syllabes faibles ou chargées des accents moins importants; elles font partie constitutive du dessin mélodique, mais elles n'accomplissent pas la cadence rhythmique; elles ne sont, pour ainsi dire, que l'appendice du temps initial. Nous les appellerons *notes complémentaires*. En voici un nouvel exemple :



On a dû également remarquer dans divers exemples des pauses placées dès la première mesure, souvent même après la deuxième note, comme dans ceux-ci :





Dans tous ces cas, le soupir fait partie intégrante du motif; il indique un accent expressif, et non un repos. Ces deux, ces trois notes forment des *dessins* mélodiques.

Le dessin est dans chaque phrase la distribution de valeurs la plus courte qui puisse représenter une idée. Pour former un dessin, il faut au moins deux notes. Les dessins se séparent les uns des autres par quelque différence qui distingue la fin d'un dessin du commencement d'un autre. Cette différence consiste dans un petit repos A, dans l'emploi d'une note de plus longue valeur B, dans le retour de la même forme mélodique, c'est-à-dire des mêmes valeurs ou des mêmes intonations C (1).





Dans l'aperçu que nous avons donné de la phrase musicale, les mots dont le sens est précis sont :

Temps, mesure, membre de phrase, vers mélodique ou phrase.

Ceux dont le sens, en raison de leur nature, reste un peu vague et indéfini, sont : rhythme, dessin.

Le mot *rhythme* représente, non la partie matérielle, la forme de l'idée, mais cette impression produite par les accidents périodiques du mouvement et des intonations. Le *dessin*, en raison de sa forme accentuée et vive, ou lente et sans caractère, sert à fortifier ou à affaiblir le mouvement rhythmique. On dit aussi d'un motif qu'il est bien rhythmé lorsque la *valeur qui y domine* est courte et incisive. On dit au contraire qu'il manque de rhythme lorsque les mêmes valeurs sont lentes et sans accent; en voici un exemple :



Les bonnes mélodies sont, comme les discours, divisées par des points de repos. Les repos se règlent, ainsi que nous venons de l'expliquer, sur la distribution et la longueur des idées partielles qui composent la mélodie. Pourtant, dans certaines circonstances, la période se développe sans présenter un seul repos, sans que le mouvement uniforme des notes se trouve nulle part interrompu. Cependant l'oreille reconnaît facilement les points où l'on pourrait introduire des repos; par exemple :





Le petit repos de la quatrième mesure, qui interrompt le mouvement égal des doubles croches, suffit pour marquer les deux membres de phrase différents. Il est toujours facile de couper de la sorte un mouvement uniforme de notes, comme aussi de le rétablir dans le cas où il aurait été coupé.

(1) En général, les notes pointées, les triolets, les formes de 4, 6, 8, 16, etc. notes, sont des dessins.

Tous les repos que nous venons d'indiquer appartiennent exclusivement à la mélodie combinée avec l'harmonie, et sont tout à fait distincts de ceux que comportent les paroles, bien qu'ils doivent concorder avec ces derniers.

Passons actuellement aux différentes parties de l'art de phraser.

De la respiration.

Il est indispensable, pour le chanteur, de prendre à propos et de ménager sa respiration; car la respiration est, pour ainsi dire, le régulateur du chant. C'est pendant les repos qu'on doit respirer, mais seulement pendant les repos qui se rencontrent à la fois dans les paroles et dans la mélodie. Ces repos doivent être introduits lors même que le compositeur ne les aurait pas notés; ils serviront, soit à mieux faire ressortir la distribution des idées, soit à faciliter l'exécution. Les respirations ne doivent tomber que sur les temps faibles ou sur la partie faible des temps forts, ou bien encore sur la fin de la note qui termine le dessin ; ce qui permet d'attaquer la note suivante au commencement de sa valeur, et de conserver intact l'accent de la mesure.

Comme les repos qui séparent les phrases et les membres de phrases ont plus d'étendue que ceux qui séparent les dessins, ce sont aussi ces repos plus longs que l'on doit choisir pour prendre la grande respiration. Le peu d'étendue des repos qui séparent les dessins ne permet de prendre que des inspirations fort courtes, et qu'on nomme, par cette raison, *mezzi respiri*. Ils sont rarement notés; c'est au chanteur à les placer à propos. Les exemples suivants satisfont aux diverses règles que nous venons de poser :

MOZART
Don Giovanni
Aria.
Zerlina.
bat_ti bat_tio bel ma_zet_to la tua po_ve_ra Zer_li_na sta_rò qui come agnel_li_na le tue botte ad as_pet_tar
½R
ma_zet_to la tua Zer_li_na sta_rò li_na le tue

MOZART
Don Giovanni
Aria.
fin ch'han dal vi_no cal_da la tes_ta u_na gran fes_ta fa pre_pa_rar se tro_vi in piazza qual_che ra_gaz_za te_co ancor
tes_ta gaz_za
quel_la cer_ca me_nar te_co ancor quel_la cer_ca me_nar cer_ca me_nar cer_ca me_nar senza al_cun or_di_ne la danza si_a
me_nar me_nar me_nar me_nar

En introduisant des repos comme nous venons de le prescrire, on se ménage le moyen de renouveler ses forces et d'achever les phrases dans la plénitude de l'effet.

Il sera permis dans certains cas, pour agrandir l'effet d'une phrase, d'en réunir les divers membres, en supprimant les pauses qui les séparent. Ex. A :

D'autres fois, au contraire, pour rendre la mélodie plus vive et plus dégagée, on indique tous les repos des dessins, soit en respirant à chaque fois, soit en quittant simplement le son sans respirer; ce qui est, dans quelques circonstances, une obligation expresse. Ex. B.

DONIZETTI
Anna Bolena
Cavatina.
A.
del mio pri_mi_e_ro a_mo_re ah non a_ves_si il pet_to
a_mo_re ah

PACINI
Niobe
Cavatina.
B. Allegro
i tuoi fre_quen_ti pal_pi_ti

MEYERBEER
Crociato
Cavatina.
B Allegretto.
quittez la note sans respirer.
ah figlio an_zio so il cor il cor t'at_ten_de anzio so t'at_ten_de t'attende il cor deh vo_la ra_pi_do non tar_dar

Lorsque deux membres de phrase, ou seulement deux notes, se trouvent réunis par un port de voix, et qu'il faut nécessairement respirer entre les deux phrases ou les deux notes, on ne respirera qu'après avoir exécuté le port de voix ; puis on attaquera la deuxième note. Ex. :

ROSSINI
Gazza ladra
Cavatina.

All° Ninetta.
quan_ti con tenti si al_fin go_drò tut_ _to sor_ri_de_re
respirez

ROSSINI
Sigismondo
Cavatina.

qual mag_gior fe_li_ci_tà più non sen_te le sue pe_ _ _ne
respirez

Hors les cas que nous venons d'indiquer, on ne peut respirer sans commettre une faute.

Le chanteur doit mesurer sa respiration de manière à n'être pas forcé de la reprendre au milieu d'un mot ou bien entre des mots étroitement unis par le sens. Souvent, dans les chants continus, il ne se présente que peu de repos assez longs pour permettre de prendre une respiration entière : si on les laisse échapper, on se trouvera gêné dans tout le morceau.

Quelquefois pourtant, dans les phrases mal calculées pour les repos, on peut être obligé de couper un mot, une pensée par la respiration ; mais alors le chanteur doit dissimuler cette liberté avec assez d'art pour qu'elle échappe complétement à l'auditeur. La trahir par un bruit, par un retard, par un mouvement du corps, ce serait commettre une faute grave.

Voici une observation dont on pourra tirer parti dans certains cas : Si l'on rencontre deux consonnes consécutives, il sera facile de cacher l'inspiration, pourvu que la seconde consonne soit explosive. On profitera de la préparation de cette seconde consonne pour respirer par le nez. Ex. :

ROSSINI
Tancredi
Cavatina.

Moderato. Tancredi.
ah dol_ci con_ _ _te_ _ _ _n_ti_ _ _ _sa_rò
Respirez Respirez

Lorsqu'à la suite d'une longue tenue on rencontre un point d'orgue, on doit profiter du bruit de l'accompagnement pour respirer.

MOZART
Don Giovanni
Aria.

And.te D.n Ottavio.
a ven_di_car_ti io va_ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ do
respirez
cresc:
f

De la mesure.

Il tempo è l'anima della musica, dit Anna-Maria Celloni (1). La mesure, par la régularité de sa marche, donne à la musique la fermeté et l'ensemble : ses irrégularités prêtent à l'exécution de la variété et de l'intérêt. La mesure est correcte lorsqu'on remplit la valeur entière des pauses aussi bien que celle des notes. Cette exactitude introduit l'aplomb dans le mouvement, qualité très-importante, et que peu d'artistes possèdent.

Pour accuser franchement la mesure, il faut en attaquer les temps forts, surtout les temps premiers, par un accent. C'est de cette manière que l'on fait ressortir les cadences finales dans les morceaux terminés avec chaleur. On peut citer comme exemple :

L'allegro du trio de *Guillaume Tell.* « Embrasons-nous. »
L'allegro du duo d'*Otello.* « L'ira d'avverso fato. »
La stretta du finale d'*Otello.*
La stretta du finale de *Don Giovanni.*

(1) Grammatica, o siano regole di ben cantare. Roma.

En pareil cas, la voix produit l'effet d'un instrument à percussion, et procède pareillement en frappant des coups détachés (1).

Considérée dans sa marche, la mesure se présente sous trois aspects différents : elle est régulière, libre ou mixte.

1° La mesure doit être régulière lorsque l'air renferme un rhythme bien décidé. Un pareil rhythme, nous l'avons dit, se compose en général de notes de courte valeur. Les chants guerriers, les élans d'enthousiasme, demandent surtout une mesure très-accentuée et régulière. Ex. A :

Les compositions de Haydn, Mozart, Cimarosa, Rossini, etc., exigent une exactitude complète dans le mouvement rhythmique. Tout changement introduit dans les valeurs doit, sans altérer le mouvement de la mesure, ressortir de l'emploi du *tempo rubato.*

2° La mesure est libre lorsqu'elle suit, comme le discours, le mouvement de la passion et les accents de la prosodie : le plain-chant et les récitatifs sont des exemples de mesure libre.

3° Enfin la mesure est mixte lorsque l'expression du morceau produit de fréquentes irrégularités dans le mouvement de l'ensemble; c'est ce qu'on peut souvent reconnaître dans la manifestation des sentiments tendres et douloureux. D'ordinaire, dans ces morceaux, la valeur des notes est longue, et le rhythme peu sensible. Le chanteur doit alors éviter de trop accentuer la mesure et de lui donner un caractère de régularité et de roideur. Ex. B :

A. MOZART — Nozze di Figaro — Aria. — Allegro. Figaro.

Non più andrai far_fal_lo_nea_mo_ro_so

A. ROSSINI — Otello — Cavatina. — Allegro. Otello.

ah si per voi già sen_to nuo_vo va_lor nel pet_to

B. DONIZETTI — Lucia — Aria. — Edgardo. Larghetto. a piacere.

fra_po_co a meri_co_ve_ro da_rà negletto a_vel_lo

bien_tôt l'herbe des champs croîtra sur ma pierre i_so_lé_e

à Tempo.

Les irrégularités de la mesure sont le *rallentando,* l'*accellerando,* les *ad libitum, a piacere, col canto,* etc.

Du rallentando.

Le *rallentando* exprime le décroissement de la passion, et consiste à ralentir la mesure dans toutes les parties à la fois, afin de donner plus de charme et de grâce à certains passages. On l'emploie aux rentrées de certains motifs.

ROSSINI — Guillaume Tell. — Duo T. B. — Mosso. Arnold. ff — rall. — 1° Tempo.

à ses re_gards cachons nos pleurs je n'en dois plus qu'a nos mal_heurs oh ciel

ff — rall. smorzando — p — 1° Tempo.

et que du moins cette journée un peuple échappe à ses malheurs et que du moins u_ne journée un peuple é_chappe à ses malheurs.

De l'accellerando.

L'*accellerando* est l'inverse du *rallentando.* Il presse de plus en plus la mesure pour augmenter la vivacité de l'effet (2).

(1) Cette attaque s'opère au moyen du coup de glotte ou par un appui sur la consonne, suivant que le mot commence par une voyelle ou par une consonne. Si l'on frappait mollement ces notes, on détruirait l'élément périodique, et partant le rhythme lui-même.

(2) Dans le quintetto de la *Beatrice di Tenda,* les quarante-quatre dernières mesures de ce morceau vont constamment en augmentant de vitesse.

La musique de Donizetti et surtout de Bellini renferme un grand nombre de passages qui, sans porter l'indication du rallentando ou de l'accellerando, en comportent l'emploi.

De l'*ad libitum*.

Dans les phrases *ad libitum* on ralentit *toujours* la mesure. Mais cette espèce d'allure libre ne s'introduit point arbitrairement. Lorsque le chanteur croira devoir risquer ces prolongations, il ne ralentira point la mesure dans son ensemble; mais il aura recours au *tempo rubato,* dont nous allons parler à l'instant.

Certains morceaux présentent tour à tour un fragment presque libre dans le chant et un fragment sévèrement rhythmé dans l'accompagnement. Nous en avons cité un exemple à propos de la mesure mixte, page 61.

Les suspensions et les points d'orgue arrêtent tout à fait l'accompagnement, et laissent pour quelques instants une indépendance absolue au chanteur.

Temps dérobé (*tempo rubato*).

On appelle temps dérobé la prolongation momentanée de valeur que l'on accorde à un ou à plusieurs sons au détriment des autres.

Cette distribution des valeurs en longues et en brèves, en même temps qu'elle sert à rompre la monotonie des mouvements égaux, favorise les élans de la passion. Ex. :

DONIZETTI
Anna Bolena
Cavatina.
Anna. All? moderato.
ti ram menta il mi _ o cor _ do-glio non lasciar ti non la _ sciarti lu _ sin _ gar
Exécution
non lasciar _ ti non lasciar _ ti lusin _ gar

ROSSINI
Gazza
Cavatina.
All? Ninetta.
ah gia di _ men _ ti _ co i miei tor men _ ti quan _ ti con _ ten _ ti
exécution.
di _ men _ tico imiei tor men _ ti quan _ ti con _ ten _ ti

Pour rendre sensible l'effet du tempo rubato dans le chant, il faut soutenir avec précision la mesure de l'accompagnement. Le chanteur, libre, à cette condition, d'augmenter et de diminuer alternativement les valeurs partielles, pourra donner à certaines phrases un relief tout nouveau. Les accellerando et les rallentando exigent que l'accompagnement et le chant marchent de concert et ralentissent ou accélèrent ensemble le mouvement. Le tempo rubato, au contraire, n'accorde cette liberté qu'au chant seul. On commet donc une faute grave lorsque, pour rendre avec chaleur les cadences finales des morceaux, on emploie tout à coup le ritardando sur l'avant-dernière mesure au lieu d'employer le tempo rubato.

Par ce premier moyen, en recherchant l'enthousiasme, on tombe dans la gaucherie et la pesanteur.

On accorde cette prolongation (1) aux appoggiatures, aux notes qui portent la syllabe longue, aux notes *naturellement saillantes dans l'harmonie,* ou à celles que l'on veut faire ressortir. Dans tous ces cas, on regagne le temps perdu en accélérant les autres notes. C'est un des meilleurs procédés pour donner de la couleur aux mélodies. Ex.

DONIZETTI
Lucia
Cavatina.
Larghetto. Lucia.
per _ chè non ho del ven _ _ _ _ to l'in _ fa _ ti _ ca _ _ _ _ bil vo _ _ _ _ lo

Deux artistes d'un genre très-différent, Garcia (mon père) et Paganini, excellaient dans l'emploi du tempo rubato appliqué *par phrase.* Tandis que l'orchestre soutenait régulièrement la mesure, eux, de leur côté, s'abandonnaient à leur inspiration pour ne se rencontrer avec la basse qu'à l'instant où l'accord changeait, ou bien à la fin même de la phrase. Mais ce moyen exige avant tout un sentiment exquis du *rhythme* et un aplomb imperturbable. On ne peut guère employer un pareil procédé que dans les passages où l'harmonie est stable ou légèrement variée. Hors ces exceptions, il paraîtrait singulièrement dur à l'oreille, et présenterait de grandes difficultés à l'exécutant. Voici toutefois une application heureuse de ce moyen difficile (2).

ROSSINI
Barbiere
Duetto.
Conte. All?
del vol _ can del _ la mi _ a men _ te qual _ che mos _ _ _ tro sin _ _ go _ lar
cresc: sf dimin: f
del vol _ can del _ la mi _ amen _ te qual _ che mos _ _ _ tro sin _ go _ lar

(1) Le temps d'arrêt, 1re partie, page 30, est le premier élément du tempo rubato.

(2) Cet exemple offre l'indication approximative d'un des emplois que mon père faisait du tempo rubato.

Le tempo rubato est encore utile sous un autre rapport; il facilite la préparation du trille en permettant de prendre cette préparation sur les valeurs qui précèdent. Ex. :

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.
Conte. Andante.
ec _ co ri_den_te il cie _ _ lo spun_ta la bel _ la au_ _ro_ _ _ra
spunta _ la bel_la auro_ _ _ _ _ra

Employé sans discernement et avec affectation, le tempo rubato aurait pour effet de détruire l'équilibre et de tourmenter la mélodie.

Du forte-piano

Des inflexions ou accents.

Le forte-piano, considéré comme nuançant des notes isolées, s'appelle inflexion. A ce mot, on substitue généralement celui d'*accent,* qui se restreint alors dans son acception pour recevoir un sens tout spécial.

Les accents les plus réguliers de la mélodie chantée ont pour base les accents du langage parlé et tombent sur le frappé des temps forts de la mesure et sur les syllabes longues des mots. Mais comme cette disposition dans les accents ne suffirait pas à caractériser les diverses espèces de rhythme, les accents ne se placent pas exclusivement sur les temps forts; ils peuvent porter également sur le frappé des temps forts et sur celui des temps faibles. Ex. :

BELLIN
Somnambula
Rondo.
Amina.
ah non giun_ge uman pen _ sie _ ro

Quelquefois même l'accent porte uniquement sur le temps faible ou sur la moitié faible des temps, et déplace l'accent tonique (1). Les syncopes et les contre-temps en présentent des exemples.

Syncopes.

On place toujours l'accent sur les syncopes, et cet accent doit être exécuté du fort au faible, et non pas comme les échos, qui suivent la marche inverse. Ex. A :

Pour produire l'effet du contre-temps, on place l'inflexion exclusivement sur les temps faibles ou sur la moitié faible des temps. Ce procédé rompt momentanément la régularité du rhythme et rend l'effet plus piquant. Ex. B :

L'accent se place encore sur les *appoggiatures,* sur les notes pointées. Ex. : C.

Sur la première note de tout dessin qui se répète, Ex. D :

L'accent se place encore de préférence sur les notes qui forment des intonations délicates et difficiles à saisir, les *dissonances,* par exemple; dans ce cas, on accompagne l'accent de la prolongation, ou bien au gré de l'instinct musical, on place l'accent sur telle ou telle note que l'on veut choisir dans des passages de notes égales. On ne consulte que le besoin d'échapper à l'uniformité. Ex. E.

A.
ROSSINI
Italiana in Algieri
Duetto.
Lindoro.
ah mi per_ do mi con _ fon _ do qual im _ bro _ glio ma _ le _ det _ to
sei di ghiaccio sei di stuco sei di ghiaccio sei di stuco vie_ni vie_ni che_t'a _rres_ta

A.
DONIZETTI
Lucia
Aria.
Lucia.
per me per me

C.
PACINI
Niobe
Aria.
i tuoi frequenti pal_pi_ti deh fre _ na o co _ re a _ man _te

B.
ROSSINI
Barbiere
Duetto.
Figaro.
zit_to zit_to che Lin_do_ro per parlar_vi qui ver _ rà

D.
MEYERBEER
Crociato
Cavatina.
ah fi_glio_an_zio_so il cor il cor t'at _ _ tende

E.
ROSSINI
Bianca e Faliero
Quartetto.
cie_lo il mio labbro ins pi _ _ _ ra

E.
ROSSINI
Barbiere
Duetto.
Rosina.
ah tu so _ _ lo amor tu se _ _ i

(1) Les Espagnols, bien plus souvent que les Italiens, ont recours à cette liberté dans leurs chants populaires; et, bien que la langue espagnole ait une prosodie aussi accentuée que la langue italienne, les chants populaires règlent presque toujours l'accent des mots sur le besoin de la musique. Cette liberté est même un des caractères qui distinguent le plus spécialement leur musique nationale, et je ne sais s'il se rencontre au même degré dans celle d'aucun pays.

On peut remarquer que l'accent et la prolongation suivent à peu près les mêmes lois.
Le *forte-piano* d'ensemble embrasse une phrase dans sa totalité.

Port de voix.

Le port de voix est un moyen, tour à tour énergique ou gracieux, de colorer la mélodie. Appliqué à l'expression des sentiments vigoureux, il doit être fort, plein et rapide. Ex. :

ROSSINI Otello Aria. — Desdemona. — *doux.* — *fort.*
se il padre m'abban don na se il padre m'abban - do - na

ROSSINI Tancredi Duetto. — Tancredi.
al vi - vo lam - po di quel - la spa - da
al vi - vo lam - po spa - da

BELLINI Norma Finale 2º — Norma. — lent doux. — plein.
deh non troncar sul fio - - re quella innocen - te e - tà
car sul quel l'in - nocen - te e - tà

Employé dans les mouvements tendres et gracieux, il sera plus lent et plus doux. Ex. :

HAENDEL Convitto di Alessandro Aria. — Largo.
senza gloria al nu - do suol al nu - do suol
Collection de chants classiques par L.B.C.

BELLINI Norma Cavatina. — Norma. *di forza.*
e vi - ta nel tuo se - no e pa - - - - tria e cie - lo a - vrò

Accent donné par Mme Pasta.
e vi - ta nel tuo se - no e pa - - - - tria e cie - lo a vrò

MOZART Don Giovanni Duetto. — Don Ottavio.
ti par - la il caro a - man - te hai spo - so e pa - dre hai spo - so

Le port de voix placé entre deux notes ayant chacune une syllabe particulière, s'exécute en conduisant la voix avec la syllabe de la première note, et non pas, comme on le fait trop souvent en France, avec la syllabe de la note suivante prise par anticipation. On doit même faire entendre un instant d'avance la note qui répond à la deuxième syllabe ; mais on n'articule cette syllabe qu'au moment où commence la valeur indiquée de la note. Ex. :

CIMAROSA Sacrifizio d'Abraham Aria. — Sara.
deh par - la - te et non deh par - la - te

Les circonstances où il convient d'employer le port de voix sont difficiles à préciser et ne sauraient guère être déterminées d'une manière certaine au moyen de règles générales. On peut dire cependant que le port de voix sera bien placé toutes les fois que, dans le langage passionné, la voix se traînerait sous l'impression d'un sentiment énergique ou tendre. Supprimez le port de voix dans la phrase de Mozart : « *E sposo in me,* » et l'expression tendre disparaîtra.

Mais ce moyen, en raison même de son efficacité, ne doit être employé qu'avec réserve; on risquerait, en le prodiguant, de rendre l'exécution faible et languissante.

Quelques chanteurs, soit par négligence, soit par défaut de goût, ne se contentent pas de multiplier les ports de voix ; ils commetten la faute de les adapter à toutes les notes sous forme de traînée inférieure, en plaçant, comme nous venons de le dire, sur cette traînée,

la deuxième syllabe prise par anticipation. Cette méthode a pour résultat de détruire le frappement de la deuxième note et le rhythme lui-même; le chant ainsi affaibli devient d'une langueur nauséabonde.

Dans l'exemple suivant, nous voyons ce procédé gâter une heureuse inspiration.

MEYERBEER
Robert le diable
Air.
Isabelle.
grâ _ ce grâ _ ce pour toi même pour toi mê _ me

La facilité de cette manière tente malheureusement les élèves. Comme il leur en coûte de syllaber sur les notes élevées, pour échapper à la difficulté, ils placent la syllabe sur la note plus grave et s'élèvent à la note aiguë à l'aide d'un port de voix. Il existe un autre procédé qui présente les mêmes avantages sans exposer aux mêmes inconvénients. Il suffit de convertir la traînée inférieure en un port de voix régulier, ou bien d'employer les petites notes inférieures. Exemple :

DONIZETTI
Lucia
Rondo.
Lucia.
spar_gi d'a _ ma _ ro pian _ to
spar_gi d'a
spar_gi d'a

Ces deux moyens sont une ressource offerte aux voix peu étendues dans les passages trop élevés. (Il en a été parlé à la page 55. Voy. : *Paroles sous la musique.*)

Nous devons encore signaler à l'attention des élèves un autre défaut non moins grave dans la manière d'exécuter le port de voix. C'est une espèce de miaulement qui ne manque pas de se produire lorsque, en portant la voix sur des notes élevées, on traîne le son en ouvrant le timbre. Pour éviter cette faute, il faut donner au port de voix un peu plus de mouvement dans la partie élevée que dans la partie basse, et surtout couvrir le timbre, mais avec précaution et en gardant une juste mesure.

Sons filés (*messa di voce*).

Nous avons parlé, dans la première partie, des différentes espèces de sons filés. Voyez, pour l'emploi que l'on doit en faire, le *Canto spianato.*

Sons liés (*suoni legati*).

Voyez : *largeur*, ou *tenue de la voix sur les paroles.*

Sons piqués.

Les sons piqués doivent être formés purs et veloutés, comme ceux de l'harmonica. Ils se prêtent surtout à l'expression des sentiments touchants ou gracieux.

MOZART
Don Giovanni
Aria.
Donna Anna.
a

MOZART
Flauto magico
Aria.
All? assai.
e _ _ _
etc.

Nous citons ce passage sans oser cependant le proposer pour l'étude.

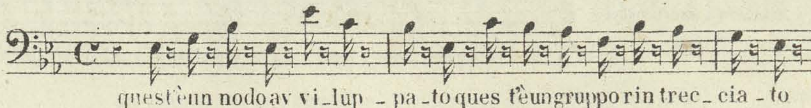
Lorsqu'on communique aux sons le prolongement et le renfort (dont il a été parlé à la page 30, 1re partie), mais sans détacher les notes entre elles, on produit une certaine ondulation, ou écho, qui donne à la phrase l'effet de l'indécision et de la tendresse. Ce moyen convient surtout aux notes élevées, et sert à en corriger la maigreur naturelle. Exemple :

BELLINI
Pirata
Aria.
stentate. *f*
p
Ah non fia sempre o_dia _ ta la mia me_mo_ria spe _ _ _ ro se fui

Sons détachés (*staccati*).

En général, on ne fait pas ressortir cet accent avec assez de précision. Il consiste à quitter le son aussitôt qu'on l'a attaqué. L'intonation doit être de la plus grande justesse, et les sons parfaitement nets pour qu'on puisse les apprécier à l'instant.

ROSSINI
Cenerentola
Sestetto.



ROSSINI
Barbiere
Terzetto.



Sons marqués.

Les sons marqués conviennent à toutes les voix, mais surtout aux basses-tailles.

ROSSINI
Semiramide
Terzetto.



Sons martelés.

Les sons martelés ne me semblent d'un bon effet que dans les voix argentines et déliées; j'en conseillerai l'usage aux voix de femme seulement.

ROSSINI
Gazza ladra
Cavatina.



Notes pointées.

Dans les dessins formés par des notes pointées et d'un caractère aussi prononcé que les exemples suivants, on doit attribuer une voyelle et le *sforzando* à la note courte aussi bien qu'à la longue. Ce procédé rend plus sensible la note brève, et lui conserve, malgré son peu de durée, toute l'importance qu'elle doit avoir.

ROSSINI
Semiramide
Duetto.



Autant nous croyons nécessaire de pointer fortement les exemples ci-dessus et les autres de même genre, autant nous blâmerions l'habitude qui porterait à pointer les notes de valeur égale.

Forte-piano d'ensemble.

Après avoir parcouru les accents partiels qu'on peut communiquer aux détails de la mélodie, examinons quelles sont les couleurs d'ensemble que peuvent recevoir les diverses pensées.

Le forte-piano, appliqué à diverses notes réunies, peut comprendre depuis les dessins jusqu'aux périodes entières, c'est-à-dire toute pensée musicale, depuis la plus courte jusqu'à la plus étendue.

Le forte-piano offre les variétés élémentaires qui suivent :

L'intensité uniforme............
Le *crescendo*..................
Le *diminuendo*.................
Le *crescendo* suivi du *diminuendo*.
Le *diminuendo* suivi du *crescendo*.
Enfin l'intensité uniforme rompue par des inflexions..........

On pourra, par exemple, dire une première phrase dans l'une des couleurs ci-dessus indiquées. La deuxième phrase recevra la même couleur, ou bien une couleur différente qui lui sera appropriée, et ainsi de suite. Cette marche, appliquée à chaque mélodie jusque dans ses moindres détails, permet de colorer les phrases les unes après les autres, et de leur donner toute la variété que l'intérêt exige. Les exemples suivants éclairciront notre pensée.

Période force égale, piano. — ROSSINI, Barbiere, Terzetto. Allegro. Piano.
zit - to zit - to pia - no pia - - no non fac - cia - mo con - fu - sio - - ne per la sca - la dal bal - co - - ne presto an - dia - mo via di quà

Phrase force égale, forte. — ibidem. *ff*
per la sca - la dal bal - co - ne presto an - dia - mo via di quà

Deux phrases l'une cresc: l'autre dimin: — ibidem. *p* cresc: *sf* *p*
per la sca - la dol bal - co - ne pres - to an - dia - mo via di quà

Phrase force égale, piano. — ROSSINI, Mose, Quartetto. *p*
mi manca la vo - ce mi sen - to mo - ri - - re

Phrase du fort au faible. — ROSSINI, Othello, Duo. Desdemona. Forte. dimin: doux.
quanto son fie - ri i palpi - ti che desta in noi che desta in noi che desta in noi l'a - mor

Deux membres de phrase l'un piano l'autre forte. — ROSSINI, Barbiere, Cavatina. Rosina. *p* *f* pleine voix.
u - na vo - ce po - co fà qui nel cor mi ri - suo - nò
u - na vo - ce po - co fà qui nel cor mi ri suo - nò

Deux dessins le 1.er fort le 2.^d faible. — ROSSINI, Mose, Quartetto. *f* *p*
piu fie - ro mar - ti - re

Deux dessins l'un cresc: l'autre dimin: — ibidem. cresc: *f*
di ques - to non v'ha

Dans un grand nombre de cas, les applications du clair-obscur doivent être abandonnées aux inspirations du sentiment. D'autres fois, au contraire, on peut s'aider de certaines considérations, et déterminer avec certitude la couleur que doivent recevoir les phrases ou les portions de phrase.

En général, le compositeur répond à une portion de phrase par une autre portion d'égale étendue, composée de valeurs identiques ou de valeurs différentes. Remarquons ici que c'est par les valeurs identiques, plus que par les intonations, que se constate la corrélation des idées mélodiques. Cette remarque servira de base aux considérations que nous allons présenter. Si ce lien commun entre les phrases et les membres de phrases, *l'égalité de valeur*, n'existait pas, les pensées seraient distinctes; elles pourraient s'enchaîner entre elles, mais non dériver les unes des autres par une loi de filiation rigoureuse qui les soumettrait à un coloris prévu et déterminé : aussi, dans ce que nous avons à dire, nous supposerons l'identité de valeurs entre les portions de la mélodie que nous voulons comparer entre elles.

Lorsque le second membre de phrase se compose des mêmes valeurs que le premier, la couleur du second membre n'est déterminée par celle du premier que si les intonations procèdent par progression mélodique, ou bien lorsque les mêmes intonations du premier membre se reproduisent dans le second. Toute autre disposition dans les intonations n'impliquerait aucune dépendance nécessaire entre la couleur des deux membres. Ex. :

MOZART, Don Giovanni, Duetto. D.ª Anna. 1.er membre — 2.^d membre. *f* *p*
fug - gi cru de - le fuggi la - - scia che muo - ra anch' io

La deuxième portion de la pensée est du même ordre que la première; elle sert à la compléter, mais elle est entièrement indépendante quant à l'effet.

Mais lorsque la deuxième partie est égale à la première en valeurs et en intonations, on peut établir d'avance qu'il faudra dans cette deuxième partie employer, soit le temps dérobé, soit le contraste d'effet, et opposer entre eux le *piano* et le *forte*.

Lorsque la pensée se répète identiquement plusieurs fois de

suite (1), ou lorsque la pensée suit une progression ascendante ou descendante,

MOZART Don Giovanni Aria. — Don Giovanni. *p* cresc: *f* *p*
senza alcun or_di_ne la danza si_a chi il mi_nu_et_to chi la fol_li_a chi l'a_le_ma_na fa_rai bal_lar ah

DONIZETTI Sancia Cavatina. — *p* *ppp* *ff* *pp*
per me di ven ta Ir cano e regno e ciel e re_ _ _ gno e ciel

PERGOLESE Siciliana ogue pena — Andante. *p* cresc: *f* *p* cresc: *f* *pp* cresc: *mf*
se po a_vesse una speranza depo ter_se conso lar depoter_se conso_lar depoter se conso_lar

il faut, suivant le sentiment de la phrase, soumettre ces divers développements au *crescendo* ou au *diminuendo*, à l'*accellerando* ou au *ritardando*, plus rarement aux accents isolés et au *tempo rubato*.

Le *forte* doit répondre au *forte* dans les sentiments énergiques; dans les sentiments gracieux, au contraire, c'est le *piano* qui répond au *forte*. Toute transition d'un degré de force à un degré de force différent produit un effet sensible. Le *forte* succédant au *piano* frappe l'oreille, de même que le *piano* remplaçant le *forte :* seulement, lorsque c'est le *pianissimo* qui termine, il faut le séparer du *forte* par une légère pause, en frappant la note un instant après la basse, comme l'indique l'exemple suivant :

ROSSINI. Otello Preghiera.. — Larghetto. Desdemona. crescendo.
mi ven_ga a con_so_lar
p con_so_lar
Attaquez le C après la basse.

Ce silence repose l'oreille des intonations fortes, et la prépare à saisir les effets même les plus délicats qui peuvent suivre; mais cela surtout, quand on a soin, après le silence, de frapper nettement la première consonne qui se présente.

A l'exception des cas qui précèdent, le *forte*, le *piano*, le *crescendo* et le *diminuendo* ne s'emploient qu'en raison du sentiment, et non en raison de la forme musicale. Par conséquent, les formes qui montent peuvent recevoir le *rinforzando* si le sentiment s'anime, et le *diminuendo* si le sentiment s'adoucit. Il en est de même pour les formes descendantes.

La règle admise dans plusieurs ouvrages, et qui prescrit d'appliquer toujours le *crescendo* aux formes montantes et le *diminuendo* aux formes descendantes, ne gouverne donc que certains cas particuliers, et ne saurait être posée en principe général.

On peut, comme nous l'avons vu, colorer la musique dans son ensemble ou dans ses détails. Pour colorer d'une manière large, on imprime à chaque phrase un même degré de force, un seul timbre, un effet unique. On phrase alors par phrases et par périodes, en ayant soin seulement que ces périodes ne soient pas trop longues. Cette manière de nuancer est toute théâtrale, et convient *uniquement* aux pensées qui se déploient avec lenteur.

Pour colorer en détail, on s'attache à faire ressortir toutes les finesses des idées mélodiques. Chaque dessin en particulier, chaque intention doit avoir son effet. Cette manière peint mieux le mouvement des idées vives et courtes, et convient au style gracieux et au style bouffe. On l'applique avec un égal succès aux morceaux de salon et sur le théâtre.

Si l'on veut que les nuances de forte-piano produisent de l'effet, on doit, en général, maintenir la diction naturelle et très-égale. C'est une erreur commune à plusieurs artistes de croire que l'habileté consiste à donner une extrême vigueur à toutes les parties de l'exécution indistinctement. Lorsque tout est énergique, l'énergie ne se trouve en réalité nulle part. En général, la source des effets les plus caractérisés est dans la variété et le *contraste* des intentions. *C'est en préparant un effet par l'effet contraire* que l'on obtient les résultats les plus brillants : par exemple, un *forte* ne ressortira complétement qu'à la condition d'être précédé d'un *piano*. Un passage composé de notes rapides devra venir à la suite de plusieurs notes tenues, etc., etc.

Suspensions. — Terminaisons. — Reprises des phrases.

L'allure franche et dégagée de la diction dépend en grande partie de la manière de commencer, de suspendre et d'enchaîner les divers membres d'une mélodie.

L'entrée en matière ne doit être ni brusquée ni heurtée. L'oreille et le sentiment exigent que l'introduction, tout en conservant beaucoup de franchise, soit d'abord reposée et contenue. Les nuances amèneront par degrés le développement de chaleur que comporte le morceau. Les effets les plus énergiques déplaisent alors qu'ils sont produits par secousses. Cette observation s'applique non-seulement à l'attaque d'un chant, mais encore à celle des sons en particulier. Lors même que ceux-ci sont destinés à recevoir une grande intensité, on doit les préparer par un *renfort*. Cette précaution est surtout nécessaire pour les notes élevées, qu'on ne peut forcer sans faire perdre au chant son harmonie et sans lui communiquer la sécheresse du cri.

Des suspensions et des reprises.

Lorsqu'un chant a été suspendu par un repos momentané, on le reprend dans le même degré de force et dans le même timbre

(1) Ces répétitions sont fréquentes chez tous les auteurs, mais surtout chez Mozart.

qu'avant l'interruption. Ainsi, la terminaison des *conduits* (1) doit être ralentie et adoucie par degrés toutes les fois que la mélodie exprime un sentiment doux. Voici des exemples qui se présentent fréquemment :





Dans cette phrase, on doit ralentir, adoucir, et porter graduellement la voix jusqu'à la première note du motif.

Cette espèce de passage change entièrement de caractère pour les sentiments énergiques. Dans l'exemple qui suit, le conduit doit être vigoureux.



Dans tous les exemples de point d'orgue, de conduit ou de reprise à *tempo* après une phrase à *piacere*, on indique, au moyen d'une consonne, le moment précis où l'accompagnement doit reprendre (2). Le chanteur doit achever lentement la phrase, tenir dans une juste mesure la voyelle longue qui précède la consonne *résolutive*, et faire surtout comprendre, par la préparation prolongée, le moment où celle-ci frappe *in tempo*.

La phrase qui reprendrait brusquement à *tempo*, sans annoncer l'instant de l'attaque, par exemple :



jetterait le désordre entre l'accompagnement et le chant. Il faudrait lui donner une terminaison qui indiquât le moment de la reprise, comme, par exemple :



Terminaisons.

La manière dont se terminent les dessins, les membres de phrases, les phrases, les périodes, les morceaux, mérite toute notre attention. Les divers repos de la mélodie sont indiqués au moyen d'un silence qui suit la note finale des phrases ou des portions de phrase. En conséquence, cette note, dans les dessins, les membres de phrase, les phrases, doit être quittée avec légèreté et instantanément. Si on prolongeait trop cette dernière note, la pensée perdrait ses articulations et cesserait d'être élégante (3).

Dans les mouvements lents, tels que les *cantabili, larghi*, etc., ces mêmes finales prennent plus d'étendue ; mais cette étendue est toujours en raison des valeurs qui précèdent et du repos qui suit.

La note qui termine la période finale, les points d'orgue, les récitatifs *instrumentés*, doit être plus longue que toutes les autres finales, car elle indique l'achèvement de la pensée ou celui du discours. Ajoutons que ces finales seront plus fortes dans les mots *tronchi* (masculins) que dans les mots *piani* (féminins), et plus longues dans la musique *seria* que dans la musique *buffa*. Ex. :





La fin de phrase doit toujours se maintenir dans le sentiment de la

(1) Espèce particulière de point d'orgue qui sert à ramener le motif.

(2) Voyez *consonnes*, page 53.

(3) La prolongation de ces finales alourdirait le chant et absorberait une partie du temps nécessaire pour renouveler la respiration. Cette prolongation malencontreuse s'appelle vulgairement une *queue*. Il faut aussi éviter avec soin de brusquer cette dernière note pour vite prendre la respiration nouvelle, et d'abandonner à la suite l'air que la poitrine pourrait contenir. Dans ce cas on produirait un gémissement ; dans le précédent, une secousse.

phrase, c'est-à-dire que cette fin sera douce, moyenne ou forte, seulement en raison de l'expression de la mélodie, et non toujours forte par système, ou toujours faible par mollesse, comme on peut souvent l'observer chez quelques chanteurs.

Dans le corps des phrases, il faut éviter de tomber lourdement sur les notes qui demandent une résolution. Ex. :





Cet accent est trop vif pour être prodigué, même à la fin des points d'orgue.

Dans les mouvements d'un rhythme très-accentué, les cadences finales sont le dernier éclat de la passion. L'articulation vigoureuse de la mesure au moyen de la consonne et de l'inflexion, les appoggiatures, l'ornementation, la chaleur, tout concourt, chez les chanteurs habiles, à donner à ce moment décisif le dernier degré de l'effet.

CHAPITRE III.

Des changements.

Nous nous occuperons dans ce chapitre des moyens particuliers qu'on désigne sous le nom de *changements*.

On introduit des changements dans les morceaux, soit par nécessité, soit pour ajouter à l'effet.

La nécessité d'opérer des changements dans les notes peut résulter de diverses causes. Supposons un opéra d'une contexture (*tessitura*) dont le diapason soit ou trop élevé ou trop grave pour la voix de l'exécutant ; supposons encore que le style de l'ouvrage, déclamé ou fleuri qu'il soit, ne se trouve pas en rapport avec celui du chanteur ; on comprend alors que l'artiste doive modifier sur quelques points la composition : ainsi, il abaissera ou élèvera certains passages, il les simplifiera ou les chargera pour les ajuster à ses moyens ou au caractère de son talent. S'il ne s'agissait que d'un air ou d'un duo détaché, il faudrait les transposer en entier plutôt que d'en déplacer les effets essentiels. Cependant, quelque habileté qu'on pût déployer dans les arrangements, il est rare que l'on parvienne à satisfaire l'auteur ou le public. Il serait plus sage au chanteur d'abandonner un ouvrage mal approprié aux ressources de son talent que de s'exposer à forcer ses moyens, à heurter les traditions reçues, à dénaturer des œuvres remarquables.

Passons aux changements motivés par le besoin d'introduire des effets nouveaux. Lorsque l'accent ne suffit point à colorer la mélodie dans quelques-unes de ses parties ou dans son ensemble, on a recours à l'emploi des ornements (*fioritures*), qui reçoivent eux-mêmes les nuances décrites dans les chapitres précédents. Presque toute la musique italienne composée avant le XIXe siècle se trouve dans ce cas. Les auteurs, en traçant leur idée, comptaient sur l'accent et les accessoires que le talent du chanteur saurait y ajouter. Il est différents genres de morceaux qui, en raison de leur nature, sont confiés à l'inspiration libre et savante de l'exécutant; tels sont les variations, les rondò, les polacca, etc.

Au reste, avant de développer les préceptes relatifs aux ornements, disons que l'élève devenu artiste ne doit les employer qu'à propos et avec sobriété. Ajoutons que, dès le moment où l'on aborde ces exercices, des connaissances en harmonie deviennent presque indispensables.

Comme on ne peut d'avance établir des catégories de fioritures adaptées au besoin des divers sentiments, l'élève doit considérer les ornements, non en eux-mêmes, mais par rapport au sentiment qu'ils expriment. Ce sentiment tiendra son caractère, non pas seulement du choix des notes et de la forme des traits, mais plutôt encore de l'expression que leur communique le chanteur. C'est donc l'intention particulière des paroles et de la musique qu'il faut incessamment consulter dans la recherche des fioritures. Celles qui peindraient un sentiment grandiose ne conviendraient pas, par exemple, à l'air de *Rosine*, etc. Un simple désaccord entre le mouvement du morceau et celui des fioritures suffirait pour constituer une faute. Exemple :

ROSSINI Barbiere Cavatine. Almaviva. Andante. sempre a tempo.

ec-co riden-te il cie - lo spun-ta la bel-la au-ro - ra e tu non sor-gian-co-ra e puoi dor-mir co-sì ah sor-gi mia bel-la spe - me vie - ni bel i - dol mi - o ren-di men cru-do oh di-o lo stral lo



On sent bien que la manière du deuxième exemple est trop langoureuse pour le caractère du personnage. Nous insistons sur le besoin d'affinité entre la nature de la composition et celle des ornements, puisque, sans cet accord, il n'est pas possible de conserver à chaque auteur et à chaque composition l'originalité qui leur est propre.

En général, les ornements sont exclusivement réservés pour la voix qui tient la mélodie; encore faut-il que la mélodie reste libre, c'est-à-dire qu'elle ne soit ni assujettie à une harmonie trop serrée, ni accompagnée ou doublée par aucun instrument *obligé*.

Dans les duos, les deux parties peuvent combiner leurs fioritures; mais dans les morceaux d'ensemble écrits en parties concertantes, on doit s'interdire même le plus léger changement.

L'application des fioritures donne lieu aux mêmes observations que celle du forte et du piano. Le procédé est absolument pareil (1). Il suffit de placer des ornements là où l'on aperçoit le retour des mêmes valeurs et où le coloris peut paraître insuffisant.

Les fioritures bien appropriées produisent toujours beaucoup d'effet lorsqu'elles terminent un membre de phrase.



C'est qu'elles tombent sur la partie faible de la mesure, celle qui se prête le plus naturellement aux changements. Les fioritures ainsi placées ont le charme de l'imprévu, et n'altèrent pas la mélodie dans sa partie essentielle, c'est-à-dire les notes qui frappent les temps forts. Ces notes, outre qu'elles font valoir l'accent rhythmique, remplissent encore des fonctions très-prononcées dans l'harmonie; d'où il résulte qu'on ne doit les modifier par des ornements qu'avec une extrême réserve, sous peine de dénaturer complétement la pensée mélodique.

Règle générale. On doit varier une pensée chaque fois qu'elle se répète, soit en totalité, soit en partie: cela est indispensable et pour donner un nouveau charme à la pensée et pour soutenir l'attention de l'auditeur.

Les morceaux qui reposent sur le retour d'un motif, les rondo, les variations, les polacca, les airs et les cavatines avec une seconde partie, sont particulièrement destinés à recevoir des changements (2). Ces changements, dans leur disposition, doivent suivre une progression croissante. On ménage d'abord les moyens d'effet, et on conserve à l'exposition du motif toute sa simplicité; puis on mêle à la première reproduction quelques fioritures ou quelques accents différents des premiers; enfin, on augmente et on varie de plus en plus, à chaque nouvelle répétition, les ornements et les accents (3).

Ce précepte de variété, ainsi que nous venons de le dire, suit la pensée dans ses détails les plus minutieux.

ROSSINI
Donna del lago
Rondo.





(1) *Voyez* formation de la phrase.

(2) Il est des morceaux dont le motif est si heureux et si bien caractérisé, qu'on ne pourrait le modifier sans l'altérer d'une manière fâcheuse. Telle me semble la Sicilienne de Pergolèse.

(3) Les morceaux suivants me paraissent bien choisis pour ce genre d'étude :

CAV.	« Sovra il sen la man mi posa. »	*Sonnambula.*
RONDO.	« Ah non giunge uman pensiero. »	*Sonnambula.*
CAV.	« Una voce poco fa. »	*Barbiere.*
RONDO.	« Nacqui all' affanno. »	*Cenerentola.*
RONDO.	« Tanti affetti al cor d'intorno. »	*Donna del Lago.*
VARIATIONS.	« Nel cor piu non mi sento. »	*La Molinara.*
AIR.	« Di piacer mi balza il cor. »	*Gazza ladra.*
AIR.	« La placida campagna. »	*La principessa in Campagna.*
AIR.	« Jours de mon enfance. »	*Pré-aux-Clercs.*
AIR.	« Dieu! que viens-je de lire? »	*Ambassadrice.*
AIR.	« Dès l'enfance les mêmes chaînes. »	*Serment.*
AIR.	« Voyez-vous là-bas. »	*Sirène.*
AIR.	« Ah! je veux briser ma chaîne. »	*Diamants de la Couronne.*

La nature des changements doit correspondre à celle de la pensée de l'auteur et présenter le même accroissement d'effet. C'est par le brillant du trait ou par le nombre de notes ajoutées que l'on obtient ce résultat. Exemple :

ROSSINI
Barbiere
Duetto.
Rosina.
ah tu so - lo a - mor tu sei che mi de - vi con - so - lar
solo a mor mi de vi con - - so - lar

Les règles qui précèdent sont confirmées par l'exemple des meilleurs compositeurs eux-mêmes, qui ne reproduisent jamais plusieurs fois la même pensée sans la rajeunir par des effets nouveaux confiés aux voix ou aux instruments.

Mais la reproduction des mêmes valeurs n'est pas le seul indice du besoin ou de l'à-propos des ornements.

S'il y a lieu de peindre par imitation le sentiment ou la pensée, il ne faut pas en négliger l'occasion : on plaît ainsi tout à la fois à l'esprit et à l'oreille. Le sens des paroles détermine, ici comme ailleurs, les ornements et le caractère que comporte l'exécution.

ROSSINI
Cenerentola
Rondò.
Cenerentola. con brio.
co_me un ba - le - - - - - no ra - - - - - - pi do

ROSSINI
Otello
Romanza.
Desdemona. Rec.vo
i sos - pi - ri d'I - sau - ra ed il mi - o pian - to
dolce.
pi - - ri d'Isau_ra ed il mio pian - to

CIMOROSA
Matrimonio segreto
Aria.
con tutta forzza.
i ca_val - li di ga - lop - po senza po - sa cac - - - cie - rà
Variante de Garcia père
val - li di ga - lop - po senza po - sa cac - - - - cie - rà

Les effets de ce genre s'adaptent fort bien aux mots qui offrent des images d'étendue, de mouvement, ou une harmonie imitative des sons. Par exemple : *vittoria, eco, lampo, eterno, courage, chimère, gloire, triomphe.*

Nous pouvons encore ranger dans cette catégorie les mots qui expriment des sentiments dans lesquels notre âme se complaît.

Dans le récitatif qui précède l'air de Nina, on doit attribuer une grande valeur aux notes suivantes, et principalement à la dernière, qu'il serait bien de filer avec des inflexions.

COPPOLA
Nina
Cavatina.
Nina.
lun go lon ta no e ter no eil tuo vi - aggio

Dans la cavatine de Rosina, Mme Malibran donnait toute la plénitude de sa voix aux notes *mi ri-suo-nò*, et l'effet en était surprenant.

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.
Rosina. lent plein.
qui nel cor mi ri_suo - nò

Ajoutons enfin les accents imitatifs de la passion, dont nous parlerons au chapitre *Expression* : ici, tout est imitation.

Les fioritures sont indispensables pour remplir les conduits et les points d'orgue.

Parmi les traits de toute nature que l'on peut employer dans le but d'orner les phrases, nous fixerons principalement notre attention sur les appoggiatures, les mordants et les trilles, parce que leur application est soumise à des règles plus précises.

Appoggiature (*Voy. première partie*).

L'appoggiature, comme son nom l'indique, est une note sur laquelle la voix marque un appui, et à laquelle elle accorde en outre une prolongation de valeur plus sensible qu'à la note résolutive

Cette note est presque toujours étrangère aux accords et doit se résoudre sur une note réelle de l'harmonie. Les harmonistes ne considèrent comme appoggiatures que les secondes majeures et mineures non comprises dans l'accord et attaquées par des intervalles conjoints, mais les chanteurs doivent, je crois, outre ces secondes, regarder comme appoggiatures ou tout au moins soumettre aux mêmes règles tous les intervalles qui en remplissent la fonction, tels que les retards et les intervalles disjoints.

Dans le chant italien, l'appoggiature peut à peine se considérer comme un ornement, tant elle est nécessaire à l'accent prosodique. Ainsi envisagée, elle est un accent musical qui tombe toujours sur le frappé des temps et sur la syllabe longue des mots *piani* ou *sdruccioli*. Cette circonstance conserve aux mots leur cadence et leur mélodie.

Le passage de l'appoggiature à la note suivante s'opère avec limpidité en liant la voix sans la traîner.

Appoggiatures descendantes.

Seconde mineure — GLUCK, Orfeo, Aria.



Seconde majeure — HANDEL, Resurrezione, Aria.



Appoggiatures ascendantes.

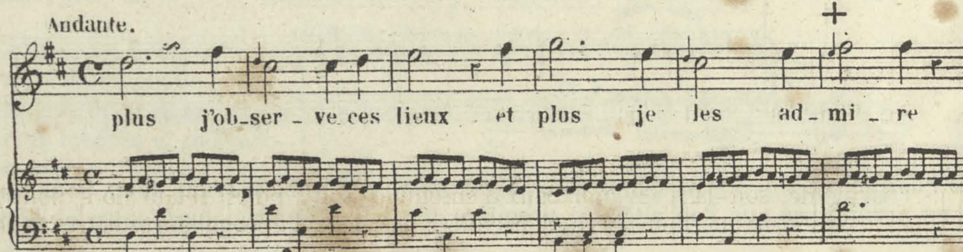
Seconde mineure. — ROSSINI, Mosé, Coro.



BELLINI, Norma, Cavatina.



Seconde majeure. — GLUCK, Armide, Air.



Les appoggiatures s'écrivent de deux manières : en petites notes et en notes ordinaires. Dans toute la musique ancienne, à l'exception des récitatifs, l'appoggiature n'était que le simple ornement d'une note. On l'écrivait en petit caractère, et on pouvait la supprimer sans rien déranger dans les paroles ; car elle n'avait pas de syllabe qui lui fût propre. Dans le récitatif, au contraire, l'appoggiature avait fort souvent une syllabe particulière.

Après Mozart et Cimarosa, on a commencé dans beaucoup de cas à écrire les appoggiatures en grosses notes et à leur attribuer des syllabes propres.

Leur valeur n'est déterminée que dans le deuxième cas. Dans le premier, leur durée change en raison du caractère du morceau, de l'espèce de la mesure et de la note à laquelle elles appartiennent. La durée de l'appoggiature est très-variable. Si la mesure est paire, l'appoggiature s'attribue la moitié de la valeur de la note qu'elle est destinée à orner. Si la note principale est pointée ou si la mesure est impaire, l'appoggiature emprunte à la note les deux tiers de sa valeur. L'appoggiature peut enfin être excessivement rapide. La nature de la mélodie déterminera le choix de ces différentes applications plus sûrement que les préceptes ne pourraient le faire.

Outre les appoggiatures simples dont nous avons parlé, il y a des groupes de deux, de trois et de quatre appoggiatures qui s'ajoutent aux notes réelles ou même aux appoggiatures simples. Ces groupes, suivant le nombre et la disposition des notes qui les composent, prennent le nom de doubles, de triples appoggiatures, d'*acciaccature*, de mordants ou *gruppetti*. On les désigne encore sous le nom collectif de petites notes (voy. la première partie : *Battute di gola*, p. 40).

Double appoggiatura. — DONIZETTI, Linda, Aria.



BELLINI, Pirata, Duetto.



Lorsque les deux premières notes de la mesure terminent un membre de phrase, la première porte toujours l'accent prosodique, et par cette raison il faut la convertir en une appoggiature. Ex. : A; l'effet de deux notes égales C ne serait pas supportable. On doit excepter de cette règle les cas où les deux notes font la partie essentielle du motif B. Les phrases qui suivent peuvent servir d'exemples :

Quelquefois l'harmonie, soit dans les morceaux d'ensemble, soit dans le solo, ne permet pas que l'on altère la première des deux notes. Il faut alors, pour rompre la monotonie, placer deux ou trois appoggiatures entre les deux sons. Exemples :

En réunissant diverses manières de varier, à l'aide des appoggiatures, les deux notes suivies d'une pause, nous avons le tableau suivant :

Au lieu de convertir la première note en une appoggiature on peut sauver la monotonie des deux notes égales, en faisant entendre comme deuxième note une note réelle de l'accord, différente de la première.

Mais les changements de cette dernière espèce sont plutôt du domaine du compositeur qu'ils n'appartiennent à l'artiste ; les exemples en sont nombreux. Souvent on fait suivre l'appoggiature de diverses petites notes. Exemple :

ROSSINI Otello Finale 2º — Desdemona. Andante.
in me per – do_na do – na do – na

Tous ces préceptes peuvent s'appliquer utilement au chant français.

Acciaccatura (*voy. la première partie*).

L'acciaccatura ne s'emploie qu'en descendant. Exemple :

ROSSINI. Bianca e Faliero. Quartetto.
ad ot_te _ ner pie – tà

Mordant (*voy. la première partie*).

Ainsi que nous l'avons dit dans la première partie, le mordant se place au commencement, au milieu ou à la fin d'un son.

Le mordant s'emploie pour relever une note, un détail, et le plus souvent dans ces formes :

RODE Variations
il dol – ce can – to il dol il dol il dol il dol

Le mordant qui ne commence pas le son se fait après avoir bien posé la note à laquelle il appartient, soit sur la moitié de la durée de cette note, soit sur la fin.

ROSSINI Tancredi Cavatina. — Amenaide.
e tu quan_do tor_ne_ – ra_i al tuo ben mio dolce a – mor al tuo ben mio dol_ce a _ mor
ben mio dolce a – mor al tuo

Cet ornement le plus prodigué de tous, suit le sentiment de la musique, il est vif pour les sentiments qui exigent de la verve et de l'énergie ; il est lent (*molle*) dans les sentiments tendres et mélancoliques ; ces modifications lui sont communes avec le trille (1).

Trille (*voy. trille, première partie*).

Le trille a été longtemps l'indispensable terminaison de la cadence, comme la fin obligée de tous les morceaux de chant. Il était surtout en grand honneur dans la musique d'église.

Le trille était toujours précédé d'une préparation plus ou moins longue et travaillée. C'était un préambule pour arriver au battement, et toujours il se terminait d'une manière régulière. Exemple :

Le temps a introduit de nouvelles habitudes. On prépare ou on ne prépare pas le trille, on l'arrête brusquement ou on y ajoute une terminaison en raison de la valeur qu'on peut lui attribuer. S'il est long, on le prépare et on le termine régulièrement dans tous les cas. Cette méthode est la plus élégante. Elle est pratiquée par tous les bons musiciens toutes les fois que le trille se place sur les tenues libres des points d'orgues et des conduits, ou sur les notes mesurées d'une longueur suffisante. Exemple :

Trait de G. David.
ROSSINI Armida Duetto.
ca – – – – – – – – – – – ra ca _ ra perte ques_t'a – ni _ ma

Lorsque le trille est en succession par intervalles disjoints, on peut ne pas le préparer, mais il est bien de terminer tous les trilles de la succession. Exemple :

ROSSINI Gazza ladra Cavatina. — Allegro.
più lie_to gior – no

(1) Dans les chants espagnols on attaque soudainement les notes par des mordants rapides. Madame Pasta faisait un grand usage de cette manière. C'était un des caractères marqués de son style.

Si le trille est bref, on se dispense de le préparer, mais on le termine.

Presto.
teco an_cor quella cerca me_nar ah la mia lis_ta

Quand il est en succession diatonique ou chromatique, on ne prépare que le premier trille, et l'on ne termine que le dernier. Tous les autres s'attaquent brusquement par la note auxiliaire et se succèdent sans terminaison. Ce procédé ajoute à l'énergie du passage tout ce

qu'il lui fait perdre en élégance. Il convient donc de l'appliquer aux mouvements pressés et vigoureux. La préparation et la terminaison individuelles dans une série de trilles exigeraient le mouvement lent des *adagio*, des *cantabile*. Exemple de trilles en succession diatonique.

MERCADANTE
Briganti
Aria.
Amelia.
sa — ro spen_tà di pia_cer di pia_cer

Il y a, comme nous l'avons vu, deux manières d'exécuter le trille en succession chromatique (voyez la première partie), savoir : en attaquant chaque trille sur chaque demi-ton, ou en trillant un port de voix contenu et d'une égale progression.

Toutes les fois que le trille se réunit immédiatement à une gamme descendante, on peut, sans manquer à l'élégance, supprimer la préparation. Exemple :

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.
Almaviva.
non ha chee_gual non ha chee_gual non ha oh dol _ ce con_ten

Dans les sentiments tristes, pour ôter au trille son éclat naturel, qui formerait contraste avec l'expression générale de la mélodie, on le fait en notes comptées et non battues par le larynx. Il prend alors le nom de trille mou. Exemple :

ZINGARELLI
Romeo e Giulietta
Rondò.
Romeo.
ma che val il mio duol il mi — — — — — o du_ol

Du trille redoublé (*voy. la première partie*).

Le trille redoublé ne peut se placer que sur les tenues libres ou sur les notes de longue valeur. Exemple :

Execution du trille mordant.

Execution du trille mordant.

PUCITTA
Principessa in campagna.
Aria.
ritard.
scher _ zan_do và la pla_ci_da — la pla_cida campagna

Ces formes peuvent s'employer sur toutes les notes d'un accord. La forme suivante est réservée à la tierce, à la quinte, et à la septième des accords composés de ces mêmes intervalles.

5te 3ce

Du trille mordant (*ribattuta di gola, voy. la première partie*).

Le trille mordant, ainsi que nous l'avons dit, consiste dans un double battement du larynx terminé par un mordant. Exemple :

ROSSINI Otello Cavatine. Otello. All°

per voi d'un nuo_vo af_fet_to sen_to sento in_fiam_mar_si il cor

ou bien

On fait quelquefois un simple battement (*battuta di gola*).

Quelquefois on supprime le mordant, et les deux battements prennent le nom de *ribattuta*.

Observons que le trille redoublé, le trille mordant, la battuta et la ribattuta di gola, le mordant (tour de gosier), l'*acciaccatura*, le martellement (dit aussi *ribattuta di gola*) (1), ne sont que les divers effets que présentent les modifications du *battement* ou *tremblement* du gosier. Ce sont des fragments du trille, dont quelques-uns se remplacent mutuellement afin d'orner une note, soit en l'attaquant, soit au milieu de sa valeur, soit pour la finir. L'extrême légèreté de ces ornements leur a assuré de tout temps, ainsi qu'aux appoggiatures, le privilége de trouver facilement place dans tous les styles.

Point d'orgue (*arbitrio, fermata, cadenza*).

Le point d'orgue est une suspension du sens musical qui peut n'être que momentanée, ou qui peut donner lieu à un repos final nommé *cadence parfaite*. On indique le point d'orgue par le signe 𝄐 𝄑. Le mot *point d'orgue* désigne aussi par extension les fioritures que l'on y place fort souvent.

Les suspensions momentanées se placent principalement sur les deux accords parfaits, majeur et mineur, sur l'accord de la septième de la dominante, et sur les renversements que fournissent ces trois espèces d'accords.

Les suspensions qui précèdent un repos complet se placent exclusivement sur les accords de quarte et sixte suivis de la septième de la dominante, sur ce dernier accord tout seul ou sur les neuvièmes.

Sur l'accord de $\frac{5}{3}$ — ROSSINI, Donna del lago, Rondo. Elena.

oh qual be_a_to is_tan_ _ _ _ _ _ _ _te

$\frac{7}{5}{3}$ MOZART Clemenza. Vitellia.

in_fe_li_ce qual or_ro_re

$\frac{6}{5}$ MOZART Nozze di figaro. Aria. Contessa.

di quel lab_bro men zo_gnier

$\frac{6}{4}\frac{5}{3}$ MOZART Don Giovanni. Aria. Zerlina.

do_ve mi stà do_ve dove dove mi stà

$\frac{6}{4}\frac{7}{3}$ RODE Variations

ques_to dolen te co_re deh vie nia conso_lar

(1) Brossard, *Dictionnaire de Musique*, 1703. Les doubles emplois que l'on peut remarquer dans ces mots techniques proviennent de ce que les anciens auteurs marquent de précision dans leur langage.

Les points d'orgue ont pour effet de doubler au moins la durée de la note ou de la pause qui les porte, et, dans presque toute espèce de musique, représentent des cadres où le chanteur place ce qui peut faire briller son goût ou déployer la puissance de ses ressources. Pendant l'exécution des traits, l'accompagnement reste suspendu. Quelles que soient l'imagination et la facilité d'un élève, il doit se soumettre rigoureusement aux règles suivantes :

Le point d'orgue se renfermera exclusivement dans l'accord qui le porte. Jusqu'au xxviii[e] siècle (voir Baïni et Reicha), le chanteur modulait à peu près au gré de son caprice. Aujourd'hui cette liberté est exclusivement permise aux artistes qui joignent à une science profonde un goût infaillible.

Cet exemple, bien qu'il appartienne au célèbre chanteur Millico, nous semble trop irrégulier pour être imité.

GIORDANI
Artaserse
Aria.
«Se al labbro mio»
Composé en 1772.



Le point d'orgue ne doit se placer que sur une *syllabe longue.* Il faut en outre que le chanteur se ménage une ou deux syllabes qui serviront à terminer le point d'orgue. En général, pour terminer avec plus d'énergie, il est avantageux de se réserver deux syllabes.

Lorsque les paroles n'en offrent pas l'occasion, on ne doit pas craindre de répéter le même mot si le sens le permet; dans le cas contraire, on vocalise le point d'orgue sur l'exclamation *ah!* Ex. :

ROSSINI
Cenerentola
Rondo.



Le point d'orgue doit être fait d'une seule respiration. Il est donc essentiel de mesurer ses forces et de n'entreprendre que ce qu'elles peuvent accomplir. Cette précaution est d'autant plus nécessaire, que l'on doit filer la note qui porte le point d'orgue avant d'exécuter le trait qui la suit. On ne peut transiger avec cette règle, pratiquée dans toutes les bonnes écoles, qu'en composant le point d'orgue de plusieurs mots, ou en répétant les même mots et en respirant dans l'intervalle. Exemple :

BELLINI
Somnambula
Cavatina.



Il vaut mieux, sans contredit, user de ce moyen que de couper les mots par la respiration, comme le pratiquent à tort plusieurs chanteurs inhabiles (1).

Les points d'orgue syllabiques peuvent donner par la force et l'expression des mots, plus d'effet scénique aux chants déclamés. Ex. :

MEYERBEER
L'étoile du Nord.



Ils sont la ressource des chanteurs bouffes ou sérieux qui manquent d'agilité.

Les petites mélodies qui servent à remplir les points d'orgue et à former les conduits, doivent offrir un sens complet et en harmonie avec le caractère du morceau. Il en est de même des paroles sur lesquelles les points d'orgue sont placés.

Pour éviter la monotonie dans les points d'orgue développés, on les compose de deux, de trois et même de quatre dessins différents. On a soin d'établir une certaine inégalité entre les valeurs des notes dans les différents dessins ou une variété marquée de forte-piano, deux moyens dont l'emploi anime ces petites mélodies et éloigne l'idée d'une vocalise ou d'un exercice de gosier (*Voyez les points d'orgue à la fin de l'ouvrage.*)

Les points d'orgue se placent encore au commencement de quelques morceaux dont le début est libre; dans le courant de la mélodie, à certaines cadences signalées par le compositeur; à la fin des récitatifs qui en sont mieux couronnés.

(1) Ce point d'orgue, composé principalement de syllabes, pourrait se nommer *point d'orgue syllabique.*

Souvent, afin d'éviter un surcroît d'ornement, on réunit les deux accords, de quarte et sixte et de septième. On supprime ainsi le point d'orgue qui correspondrait au premier accord. Exemple :

BELLINI
Somnambula
Cavatina.
Amina. And^te mosso.
amor la co_lo_rò a _ _ _ mor a _ _ mor del mio di_let_to amor la co_lo_
rò ah a_mor a_mor con brio. del mio di_let_to

CHAPITRE IV.

De l'expression.

L'accent pathétique est l'expression ajoutée à la mélodie. « La grande loi des arts, a dit M. Cousin, est l'expression. » L'artiste chercherait vainement à agir sur l'âme de ses auditeurs, s'il ne se montrait lui-même vivement affecté de l'émotion qu'il veut communiquer aux autres; car c'est surtout par la sympathie que se transmettent les émotions. On comprend donc que l'artiste ne produise sur nous que des expressions analogues à celles qu'il ressent lui-même; dès lors résulte pour lui l'obligation d'animer, d'ennoblir ses pensées.

L'exécution musicale, réduite à un simple mécanisme, fût-elle accompagnée de la correction la plus parfaite, si on pouvait la supposer indépendante de l'expression, laisserait le chant froid et inanimé; mais, il faut le dire, cette correction elle-même n'est possible qu'autant qu'elle est soutenue d'un certain degré de chaleur et d'énergie.

Le chanteur, pour se familiariser avec les accents de la passion et se préparer à les appliquer en maître, doit perfectionner sa propre sensibilité et analyser ses sensations. « C'est en réfléchissant, bien plus qu'en exerçant, qu'on se perfectionne dans les arts (1). »

Il commencera par s'abandonner aux impressions que fait naître chaque sujet intéressant; puis il les soumettra à un examen attentif, afin d'apprendre à les employer avec à-propos et mesure.

Des passions et des sentiments.

La nature attache à chaque sentiment des caractères distinctifs, un timbre, un accent, une modulation de la voix, etc. Si l'on priait ou si l'on menaçait dans des timbres, avec des modulations, des accents autres que ceux qu'exigent la menace ou la prière, loin d'intimider ou d'attendrir, on n'arriverait qu'à se rendre ridicule. Chaque individu a également, en raison de sa nature et de sa position, une manière à part de sentir et de s'exprimer. L'âge, les mœurs, l'organisation, les circonstances extérieures, etc., modifient chez des personnages divers un même sentiment et obligent l'artiste à en varier habilement la couleur. Pour découvrir le ton propre à chaque affection, et les nuances qu'elle comporte (le timbre, le mouvement, le degré de force dans l'articulation, etc.), l'élève doit lire attentivement les paroles, puis s'entourer de toutes les données qui lui feront connaître à fond le personnage; ces précautions prises, il récitera son rôle en le parlant. Dans ce dernier travail, il mettra autant d'abandon et de naïveté que dans l'expression d'un sentiment qui lui serait propre.

L'accent vrai qui se communique à la voix alors qu'on parle sans apprêt, est la base sur laquelle se règle l'expression chantante. Les clairs-obscurs, les accents, le sentiment, tout prend alors une physionomie éloquente et persuasive. L'imitation des mouvements naturels et instinctifs doit donc être, pour l'élève, l'objet d'une étude toute spéciale.

Le chanteur, alors même qu'il ressent les plus vifs transports de la passion, doit conserver assez de liberté d'esprit pour analyser les signes au moyen desquels ces transports se sont manifestés, pour les juger un à un, et les soumettre à un scrupuleux examen (2). Cette importante opération donnera le secret des procédés matériels, dont les principaux vont être l'objet de notre attention.

De l'analyse.

Jusqu'ici nous avons exclu, comme autant de fautes graves, l'emploi des timbres étouffés et criards, le tremblement du son, la respiration bruyante ou placée au milieu d'un mot, etc., etc. Nous avions à poser les principes généraux qui répondent au premier besoin de l'art; nous considérions la voix comme un instrument dont il fallait développer l'étendue et former la pureté, la flexibilité, éléments indispensables de la correction du style. Maintenant notre tâche s'agrandit; nous arrivons aux ressources plus intimes de la science, aux moyens irréguliers et en apparence défectueux qu'elle permet ou conseille même d'employer sous l'inspiration d'un mouvement hardi et passionné.

Les signes par lesquels la passion se révèle chez l'homme sont :

1° Les mouvements de la physionomie.
2° Les altérations diverses de la respiration.
3° L'émotion de la voix.
4° Les différents timbres.
5° L'altération de l'articulation.
6° Le mouvement du débit.
7° L'élévation ou l'abaissement des sons.
8° Les divers degrés d'intensité de la voix.

Chacun de ces sujets va donner lieu à de nouvelles observations.

(1) Jacquemont t. I, p. 75.

(2) Une pratique habile et soutenue nous permet d'arriver à exprimer la passion la plus vive tout en restant complétement froids nous-mêmes. Talma, dans les dernières années de sa carrière, a porté cet art à ses dernières limites.

De la physionomie.

Tout se tient dans l'homme, et chaque mouvement de l'âme se fait ressentir dans l'économie entière; il en résulte que le geste et la voix doivent être naturellement en accord dans l'expression de la même pensée; par exemple, la colère se trahit à la fois par l'action extérieure et par l'émotion de la voix. Il en est de même des autres passions. La physionomie ou l'expression des traits fortifie l'expression vocale, qu'elle sert à rendre plus frappante et plus persuasive. Cet accord des traits et de la voix est le procédé ordinaire, celui de toute passion franche. Le désaccord entre l'action extérieure et l'accent de la voix ne peut être que l'expression d'un sentiment vif que l'on cherche à dissimuler : c'est par là que se trahissent l'embarras, le mensonge, etc. Ainsi donc, communiquer à la physionomie et à la voix deux expressions contraires, ce serait faire un véritable contre-sens.

Des altérations de la respiration.

La respiration subit, en raison de l'état de l'âme, des modifications très-diverses : elle est tantôt posée et longue, tantôt courte et agitée, bruyante, saccadée, haletante, etc.; quelquefois elle se transforme en éclats de rire, en sanglots, en soupirs, etc. Nous nous occuperons seulement des procédés les plus difficiles dans l'exécution, savoir : les soupirs, les sanglots, le rire.

Les *soupirs*, dans toutes leurs variétés, sont produits par le frottement plus ou moins fort, plus ou moins prolongé, de l'air contre les parois du gosier, soit que l'on introduise l'air dans la poitrine, soit qu'on l'en chasse. Lorsqu'on use du premier moyen, on peut modifier le frottement de manière à obtenir le *sanglot*, le râle même, si les cordes vocales sont mises en jeu. Les sanglots s'obtiennent par une aspiration courte et saccadée. Exemple de sanglots :

ROSSINI
Turco in Italia
Duetto.
Fiorilla.
voi ve_de _ te il pian _ to mi _ o
Sanglot. Sanglot. Sanglot. Sanglot.
de. _ te il pian _ to

MOZART
Don Giovanni
Aria.
Zerlina.
lascierò ca_var_mi gliocchi e le ca _ re tue ma _ ni _ ne lie ta poi sa_prò bac_ciar
Sanglot. Sanglot. Sanglot.

Lorsqu'on a recours au deuxième moyen, c'est-à-dire à l'expulsion de l'air, on produit le soupir proprement dit et le gémissement. Le soupir précède une note ou la suit. Quand le soupir précède la note, si elle est placée sur une voyelle, il la convertit en une expiration chantée; si elle est placée sur une consonne, il forme, devant cette consonne, le son *heu!* aspiré. Exemple des deux cas.

ROSSINI
Otello
Final 1º
Desdemona.
L'er_ror_l'error d'un in _ fe _ li _ ce ha_ padre
heu! l'error heu! l'error d'un in _ fe

Quand le soupir achève la note, c'est par une forte expulsion de l'air qu'il se produit. Exemple :

p
a ah! pa_dreh!

Ou bien on laisse d'abord tomber la voix pour chasser ensuite l'air, ce qui produit la plainte.

MOZART
Dº Giovanni
Récitativo.
Dª Anna.
pa_dre mio ca_ro pa_dre ah pa_dre a _ ma _ to
a ah! pa

Le soupir s'obtient encore au moyen d'un port de voix ascendant que l'on assourdit par le bruit de l'air. Ce port de voix, à sa naissance, ne doit être que le frottement de l'air. Exemple :

ha h!

Tous ces procédés formés par l'inspiration et l'expiration se combinent de différentes manières, comme on le voit dans les exemples suivants.

ROSSINI
Otello
Romanza.
Desdemona.
ma stanh calh fin heudi sparge re mes_ti sos_pi_rie pian _ to heumo _ ri heu l'affit _ ta vergi_ne ahi di quel salce ac
can _ to ma stan_ca al fin di pian_ge_re mo _ ri l'afflit _ ta ver _ gi_ne mo ri che duol fin grato ah
Sanglot. Sanglot. Sanglot. Sanglot. morendo.

Du rire.

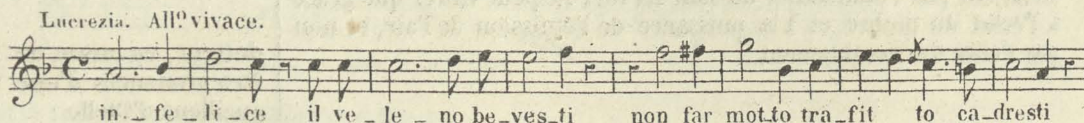
Le rire est une espèce de spasme convulsif qui ne permet à la voix de s'échapper que par saccades. Elle parcourt alors, en montant et en descendant, une gamme peu régulière, mais assez étendue. La respiration demande à être fréquemment et rapidement renouvelée, et ce besoin, joint au resserrement qui s'opère dans l'organe, occasionne à chaque inspiration un râle assez fort. Dans les morceaux on doit éviter le plus possible la roideur et la sécheresse de la note écrite, on doit au contraire imiter l'abandon et la cantilène du rire naturel. Un rire franc et musicalement rhythmé ne peut s'obtenir qu'à la suite d'un long exercice.

Le rire appartient exclusivement à l'opéra *buffa;* l'opéra *seria* ne peut l'admettre que dans un sentiment pénible déguisé par un rire forcé, ou dans la folie.

Émotion de la voix.

Il est une espèce d'agitation intérieure qui nous vient de la plénitude d'un sentiment éprouvé, et qui se trahit au dehors par l'altération de la voix et du débit. Cet état de l'âme, qui s'appelle l'émotion, est la disposition nécessaire où doit se placer quiconque veut agir puissamment sur les autres. Si cette agitation a pour cause l'indignation, la joie excessive, la terreur, l'exaltation, etc., la voix sort par une espèce de secousse.

Agitation causée par l'effroi. DONIZETTI Lucrezia Borgia Terzetto.



Agitation causée par la joie. ROSSINI Otello Finale 1º



Agitation causée par l'indignation. MOZART Dn Giovanni Scène et Air.



Agitation causée par l'indignation et la colère. ROSSINI Gazza Terzetto.



Agitation causée par l'effroi et les remords. SACCINI Œdipe a colonne Recitatif.



Agitation causée par l'indignation, le mépris et le désespoir. ROSSINI Otello Duetto finale.



Lorsque la même agitation est produite par une douleur si vive qu'elle nous domine complétement, l'organe éprouve une sorte de vacillation qui se communique à la voix. Cette vacillation s'appelle *tremolo.* Le tremolo, motivé par la situation et conduit avec art, est d'un effet pathétique, assuré. Ex.:

ROSSINI Guillaume tell Trio.



ROSSINI Otello Romanza Recit.



MEYERBEER Huguenots Duo du 4me acte



Ne chantez pas, mais déclamez avec une voix déchirante et dans le plus grand désordre, les mots : « Raoul! ils te tueront; » puis, la respiration oppressée et défaillante, achevez les mots : « ah! pitié! je meurs! ah! »

Le tremolo ne doit être employé que pour peindre les sentiments qui, dans la vie réelle, nous émeuvent profondément: l'angoisse de voir quelqu'un qui nous est cher dans un danger imminent, les larmes que nous arrachent certains mouvements de colère ou de vengeance, etc. Dans ces circonstances mêmes, l'usage en doit être réglé avec goût et mesure; sitôt qu'on en exagère l'expression ou la durée, il devient fatigant et disgracieux. Hors les cas spéciaux que nous venons d'indiquer, il faut se garder d'altérer en rien l'assurance du son, car l'usage réitéré du tremblement rend la voix chevrotante. L'artiste qui a contracté cet intolérable défaut devient

incapable de phraser aucune espèce de chant soutenu. C'est ainsi que de belles voix ont été perdues pour l'art.

Le chevrotement de la voix n'est, dans tous les cas possibles, qu'une affectation de sentiment que certaines personnes prennent pour un sentiment véritable. Quelques chanteurs croient, à tort, rendre par ce moyen leur voix plus vibrante, et de même que plusieurs violonistes, cherchent à augmenter la force de leur instrument par l'ondulation du son. La voix ne peut vibrer que grâce à l'éclat du timbre et à la puissance de l'émission de l'air, et non par l'effet du tremblement.

Des timbres (*metalli della voce*).

Il suffit de quelques essais pour s'assurer que chaque passion, si légère qu'en soit la nuance, affecte à sa manière l'organe vocal et en modifie la capacité, la conformation, la rigidité, en un mot toutes les conditions physiques. L'organe alors est un moule qui se transforme sans cesse sous l'action des passions diverses, et communique leur empreinte aux sons qu'il laisse échapper. Grâce à son admirable souplesse, cet organe aide encore, jusqu'à un certain point, à la description des objets extérieurs, comme on peut l'observer même dans la simple conversation. S'agit-il, par exemple, de représenter un objet creux, étendu ou grêle, l'organe produit, par un mouvement mimique, des sons creux, étendus ou grêles, etc.

Les timbres font si essentiellement partie du discours, ils sont la condition si vraie d'un sentiment sincère, qu'on ne saurait en négliger le choix sans tomber infailliblement dans le faux. Ce sont eux qui révèlent le sentiment intime que les paroles n'expriment pas toujours suffisamment, et que parfois même elles tendent à contredire.

Nous avons dit plus haut (première partie, chap. VI), que chaque son pouvait recevoir le timbre clair ou le timbre sombre, et que chaque timbre pouvait au gré du chanteur devenir éclatant ou terne. Ces caractères offrant des combinaisons très-nombreuses, permettent à l'élève de varier à propos l'expression de la voix (1).

Les exemples qui suivent serviront à faire comprendre l'importance de cette observation. L'imprécation d'Edgard

Maledetto sia l' istante
(Finale, *Lucia*, Donizetti.)

exige non-seulement le timbre clair, mais encore tout l'éclat de la voix. Au contraire, les mots :

Io credeva che alcuno
(Récitatif, *Otello*, Rossini.)

doivent, en raison de l'épuisement moral qui accable Desdemona, être prononcés d'une voix claire, mais éteinte, terne. Le défi orgueilleux d'Otello :

Or or vedrai qual chiudo
(Duo, *Otello*, Rossini.)

ne peut se rendre qu'en voix ronde et éclatante; tandis que la terreur qui s'empare d'Assur à l'aspect de l'ombre de Ninus :

Deh ! ti ferma, ti placa, perdona,
(Air, *Sémiramide*, Rossini.)

Qual mesto gemito
(Finale, *Sémiramide*, Rossini.)

exige, pour être vraie, l'emploi du timbre sombre et la voix sourde. Essayons de changer dans ces exemples les caractères de la voix, *le clair, le sombre, l'éclatant, le mat*, et l'effet deviendra détestable. Cet emploi fait à contre-sens explique pourquoi les sons qui plaisent dans certains mouvements, déplaisent ailleurs; pourquoi le chanteur uniforme ne dit bien que certains passages. Le timbre clair et éclatant, mis hors de sa place, semble criard; le timbre clair et mat, niais; le timbre sombre et éclatant semble grondeur; le timbre sombre et sourd produit l'effet de l'enrouement.

Le choix du timbre ne dépendra jamais du sens littéral des mots, mais des mouvements de l'âme qui les dicte. Les sentiments doux et langoureux à la fois, ou bien encore les sentiments énergiques, mais concentrés, ne dépassent point la série des timbres couverts. Par exemple : dans la prière, la timidité, l'attendrissement, la voix doit être touchante et légèrement couverte. Parfois il s'y mêle le bruit de l'haleine dans la tendresse.

Exemples :

ROSSINI
Otello
Preghiera.
Desdemona.
deh cal_mao ciel nel son_no

WEBER
Freyschütz
Air.
Anette.
sous le voi_le du mys_tè_re

AUBER
Muette
Prière.
Masaniello.
du pauvre seul a_mi fi_dè_le des_cends à ma voix qui t'ap_pel_le

Tendre reproche.
MOZART
Nozze di Figaro
Duetto.
Conte.
cru_del perchè fi_no ra far_mi languir co_si

Attendrissement.
ROSSINI
Guillaume tell
Air.
Arnold. And^te
a_si_le hé_ré_di_tai_re où mes yeux s'ou_vri_rent au jour

Ton cajoleur.
MOZART
Don Giovanni
Aria.
Zerlina. And^te Graz^o
bat_ti bat_ti o bel Ma_zet_to la tua po_ve_ra Zer_li_na

(1) Nous rappelons ici une règle posée plus haut, et qui est celle-ci : les modifications de timbre que subissent les sons dépendent de la position qu'ils occupent dans l'étendue. L'étendue comprise entre les notes *mi* ♭3... et *ut* 4 de poitrine chez les ténors répondra au timbre ouvert des notes inférieures, non pas absolument par le même timbre, mais par une nuance plus sombre du même timbre. Cette observation s'applique encore à la voix de tête comparée à la voix de fausset, chez les femmes. Le registre de poitrine doit également recevoir, sur les notes *mi* ♭... *fa* ♯3, une teinte plus ronde que les notes inférieures.

L'indignation, l'imprécation, la menace, le commandement sévère, arrondissent la voix en la rendant brusque, hautaine. Ex. :

Indignation — DONIZETTI, Favorite

si _ re je vous dois tout

Menaces — ROSSINI, Otello, Aria.

or or ve _ drai

Imprécation. — DONIZETTI, Anna, Rondo.

cop_pia i _ ni_qua _ l'es tre _ _ ma ven_det _ ta

L'exaltation, martiale ou religieuse, arrondit la voix en la rendant claire et éclatante.

Exaltation martiale. — ROSSINI, Guillaume tell, Aria. Arnold.

a _ mis a _ mis secon_dez ma vengean_ce

Exaltation religieuse. — ROSSINI, Moïse, Recitatif. Moïse.

e _ ter _ no im_men_so in_compren_si_bil Di _ o
ar - bi - tre su_prê _ me du ciel et de la ter _ re

La menace contenue, la douleur profonde et le désespoir concentré prennent un timbre caverneux. Ex. :

Menace excitée par la haine contenue. — DONIZETTI, Lucrezia, Terzetto. Duca Larghetto.

guai se ti sfuggeundet to se ti tradisce un mo_to

Douleur profonde. — ROSSINI, Mosé, Quartetto. Andte

mi manca la vo _ ce mi sen_to mo _ ri _ re

Ici les accents de douleur sont nuancés, tantôt par une teinte de mélancolie, tantôt par des éclats de douleur, tantôt par un sombre désespoir.

La terreur et le mystère assourdissent les sons, et les rendent sombres et rauques. Ex. :

Terreur. — ROSSINI, Semiramide, Finale. Semiramide. Andte

qual mesto ge _ mi_to da quel_la tom _ ba

Mystère nuancé par l'épouvante et l'indignation. — MOZART, Dn Giovanni, Recitvo. Da Anna.

e _ ra già al cuanto avan_za_ta la notte quando nel_la mia stanza o_ve so_letta mi trovai per sven _ tu_ra

Dans l'abattement qui suit une forte commotion, la voix sort mate, parce que la respiration ne peut être retenue, et vient se mêler aux sons.

Abattement. — ROSSINI, Otello, Recitvo. Desdemona.

io cre_de_va che al _ cu _ no

Plainte. — ROSSINI, Semiramide, Aria. Assur.

gia lan gue op _ pres_so

Ce caractère mat de la voix est *l'opposé* du timbre éclatant, métallique, qui convient aux sentiments vigoureux.

Cette première série de timbres forme contraste avec celle que produisent les sentiments gais, ou bien encore les sentiments terribles, mais qui s'abandonnent sans contrainte.

Le caractère doux et affectueux que prend l'organe pour exprimer l'amour participe plus du timbre clair que du timbre sombre. Ex. :

Tendresse. — MOZART, Dn Giovanni, Duetto. Dn Giovanni. Andte

là ci da_rem la ma_no là mi di_rai di si

CIMAROSA, Matrimonio, Aria. Paulino. Andte sostenuto.

pria che spun_ti in ciel l'au _ ro _ ra in ciel l'au _ ro _ ra

Dans la joie, le timbre devient vif, brillant et délié. Ex. :

Gaité franche. MOZART Don Giovanni Aria. Dº Giovanni.
fin ch' han dal vi_no cal_da la tes_ta u_na gran fes_ta fà pre_pa_rar

ROSSINI Barbiere Aria. Figaro. Allº
lar _ go al fac_to _ tum della cit _ tà lar _ go

MOZART Don Giovanni Coro. Zerlina. Allº
gio_vi _ net _ te che fa te al_l'a_mo _re che fa_te al_l'a _ mo _ re

PUCITTA Principessa Aria.
la pla _ ci_da cam _ pa_gna ah quan_to mi di _ le_ta

Dans le rire, la voix est aiguë et glapissante, entrecoupée, convulsive. Ex. :

Le Rire CIMAROSA Matrimonio Terzetto. Carolina. Andº grazioso.
lei ri_der mi fà ah ah ah ah ih ih ih ih oh oh oh oh uh uh uh uh

La raillerie rend l'organe cuivré, criard.

Raillerie MEYERBEER Robert le diable Duo. Bertram.
et quoi dé_jà dé _ jà tu trembles d'ef_froi dé _ jà tu trembles d'ef _ froi dé _ ja

La menace, la douleur, le désespoir qui éclatent, adoptent le timbre ouvert et déchirant. On en voit des exemples remarquables dans les passages qui suivent.

Menace et colère éclatante. ROSSINI Otello Recitativo. Otello.
ah nontre_menda e fie_ra quall' io la bra_mo qual' a mor la ri_chie_de

Douleur déchirante. CIMOROSA Sacrifizio d'Abraham Aria. Sara. Allº moderato.
so che spi ra quell'os_tia si ca_ra veg_go il sangue che tin ge quell'a _ ra
sen_to il ferro che il sen le fe_rì deh par _ la _ te che for_se ta_cen_do me_pie _ to si più barbari sie_te

DONIZETTI Lucia Finale. Edgardo. a piacere. con forza.
hai_tra di_to il cie_lo ea_mor ma _ le _ det _ to ma_le_det_to sia l'is_tan _ te

Les notes de poitrine au-dessus du *fa*, sont insupportables lorsqu'on les emploie en timbre clair dans les chants modérés; mais ici, en raison même de leur effet criard, elles s'approprient aux accents du désespoir et de la rage. On pourrait en dire autant du passage :

CIMAROSA Matrimonio. Lisetta.
Io vo_glio sussu _ ra_re sus_sur_ra_re sussur _ra _ re io vo_glio sussur _ ra_re la ca _ sa e la cit _ tà

Des observations qui précèdent il résulte, ce nous semble, plusieurs conséquences importantes :

1º Les sons sans éclat, employés dans une juste mesure et dans le timbre convenable, doivent servir à exprimer les sentiments qui portent le trouble dans l'âme et entraînent l'affaissement des organes de la voix. Ces sentiments sont la tendresse, la timidité, la

crainte, l'embarras, la terreur, etc. Au contraire, les sons qui ont tout leur éclat servent à exprimer les sentiments qui excitent l'énergie des organes, la joie vive, la colère, la rage, l'orgueil, etc.

2° Les deux séries de timbres opposés suivent une marche parallèle à celle des passions. Les timbres partent d'un point intermédiaire, où se trouve placée l'expression des sentiments doux, puis ils s'éloignent en sens inverse. Les timbres arrivent à leur dernière exagération lorsque les passions elles-mêmes ont atteint leur dernière limite; les passions gaies ou terribles qui éclatent avec violence prennent les timbres ouverts. Les sentiments sérieux, élevés ou concentrés, prennent les timbres couverts (1)

Ces deux premières séries de faits, produits par l'altération de la respiration et par l'emploi des divers timbres, forment une langue inarticulée, composée de pleurs, d'interjections, de cris, de soupirs, etc., qu'on pourrait nommer proprement le langage de l'âme. Ces moyens émeuvent plus puissamment encore que la parole, et prennent naissance principalement dans les poumons et le pharynx. La connaissance exacte de cette dernière partie de l'instrument vocal, dans ses rapports avec ce genre de produits, doit être familière à tout chanteur dramatique, et deviendra la principale source de ses succès.

Des altérations de l'articulation.

L'articulation, par ses divers degrés d'énergie et ses altérations, marque les nuances des passions diverses, et fortifie l'expression des sentiments. Elle est énergique dans les mouvements vigoureux et animés. C'est ce qui a lieu dans les mots des passages suivants :

C'était aux palmes du martyre à couronner tant de vertus
ROSSINI, cadences finales du trio de *Guillaume Tell*.
Trema, trema, scellerato. MOZART, premier finale de *Don Juan*.
Fuggi, crudele, fuggi. MOZART, duo de *Don Juan*.
Ah! vieni, nel tuo sangue. ROSSINI, duo d'*Otello*.
Parti, crudel, etc. ROSSINI, Premier finale d'*Otello*.
Oh! cielo rendimi. ROSSINI, duo de la *Gazza ladra*.
Coppia iniqua. DONIZETTI, rondo d'*Anna Bolena*.
Largo al factotum. ROSSINI, aria nel *Barbiere di Siviglia*.
Fin ch' han dal vino. MOZART, air de *Don Juan*.
Amor, perchè mi pizzichi, FIORAVANTI, aria.
Un segreto d' importanza. CIMAROSA, duo nel *Matrimonio segreto*.
Un bel uso. ROSSINI, duo nel *Turco in Italia*.

L'articulation se radoucira dans les mouvements tendres et gracieux. Les morceaux suivants peuvent servir d'exemple :

Voi che sapete. MOZART, *Nozze di Figaro*.
Batti, batti. MOZART, *Don Giovanni*.
Deh? calma, o ciel. ROSSINI, *Otello*.
Descends. AUBER, *la Muette*.

Le trouble, la honte, la terreur, etc., nuisent à la fermeté des mouvements des organes : la voix devient balbutiante. Les sanglots, la suffocation et l'angoisse achèvent de la rendre irrégulière. Ex. :

ROSSINI Gazza ladra Terzetto. Podestà. Modº Ninetta.
eh vi_a fer_ _ _ fer _ _ _ _fer_ _nan_do

ROSSINI Otello Aria. Desdemona. Andº rall:
da chi spe rar p.. p.. pie ta seilp. pa. dre m'abban do_na

Quelques accidents que la syllabation puisse éprouver, le chanteur n'oubliera jamais que les paroles doivent arriver parfaitement claires à l'oreille de l'auditeur; car si elles cessent un moment d'être distinctes, l'action perd tout son intérêt. Le besoin de netteté se fait surtout sentir dans le chuchotement du pianissimo, où rien ne saurait la remplacer.

Du mouvement, du débit (voy. *Récitatif*).

Élévation ou abaissement des tons (voy. *Changements*, chap. III, p. 70).

Intensité de la voix.

Le choix de la partie de la voix qui répond le mieux à un sentiment appartient au compositeur. Cependant le chanteur, pour placer les changements qu'exige son organe, ou les ornements que lui suggère le sentiment, peut partir de ce principe, que, dans les voix blanches, la partie moyenne et grave est plus touchante que la partie élevée, et que celle-ci, au contraire, répond mieux aux effets brillants. Chez les hommes, ce sont les notes élevées de poitrine qui renferment les caractères de l'expression.

Quant aux divers degrés de l'intensité, voyez l'article *Inflexion* et *Forte-piano*.

(1) Le caractère de ces timbres est nécessairement relatif à l'âge et à la nature de l'organe de chaque individu; disons même que chez les jeunes chanteurs la fraîcheur extrême doit être la qualité dominante : elle indique un organe qui est dans toute sa virginité. Lorsqu'une voix a été éprouvée par les passions, l'âge, le travail, elle se modifie : la fraîcheur et l'éclat du timbre font place à la solidité et à l'ampleur. Quelques jeunes gens ont le travers de vouloir imiter l'organe des artistes mûris par la scène et les années, et, à force d'obstination, ils réussissent à vieillir leur voix avant le temps. Quelquefois, par une erreur contraire, des chanteurs, déjà vieillis, empruntent, pour se rajeunir, un timbre enfantin. La voix, comme tout le reste, doit suivre le progrès du temps.

Unité.

L'art embrasse tous les procédés d'exécution; mais il ne les emploie pas tous indifféremment et au hasard. Au contraire, il n'appelle à son secours que les ressources qui conviennent au besoin particulier de chaque situation, de chaque mouvement. Ce choix sévère et intelligent des moyens et des effets constitue ce qu'on appelle *unité*. On peut la définir : la convenance parfaite entre les diverses parties d'un tout. La science qui fait ainsi converger vers un même but tous les efforts du talent, et multiplie la puissance des moyens par leur harmonie, est le dernier degré de perfection dans tous les arts. Or, cette science difficile repose sur l'intelligence exacte de la valeur des idées.

Pour obéir à ce principe de l'unité, dans les applications particulières, le chanteur doit d'abord se faire une idée arrêtée de la passion principale qui règne dans le morceau. D'ordinaire, chaque passion remplit par ses développements une des grandes divisions d'une pièce musicale, désignée par les mots *adagio, andante, allegro*, etc. Dans les morceaux composés de plusieurs divisions, on réserve pour les mouvements lents l'expression de la terreur, de la surprise, de l'abattement et des sentiments contenus. Les sentiments vifs, tels que la fureur, la menace, les transports d'allégresse, l'enthousiasme, l'ardeur guerrière, etc., se renferment dans les rhythmes animés. Après avoir étudié la passion dominante du morceau, on passera à l'examen des sentiments particuliers qui la développent ou la modifient. On déterminera quelles intentions devront être mises en saillie, et quelles autres rejetées dans les plans secondaires; quels effets seront amenés par gradation, quels autres produits par contraste.

L'unité de la passion dominante se retrouve et se fait sentir dans les oppositions les plus imprévues, aussi bien que dans les transitions les mieux ménagées. Ainsi nous voyons Othello tour à tour en proie à l'amour, à la rage, à la joie féroce, aux larmes, et cependant nous acceptons ainsi réunis, nous comprenons l'unité de tous ces

mouvements contraires, parce que tels sont les élans, telle est la marche naturelle de la jalousie. Cette passion est ici le centre où se ramènent et viennent se lier ces émotions diverses.

Sur cette grave question des transitions et des contrastes, il est difficile ou impossible de poser des règles précises. Le succès des transitions dépend moins du nombre et de la durée des détails qui les composent, que du choix heureux de ces détails et de l'habile emploi que l'on en sait faire. La justesse des conceptions de l'artiste et le tact avec lequel il les présente font qu'on entre immédiatement dans son impression. C'est le privilége du grand artiste de s'emparer tout d'un coup de notre esprit et de notre âme. Cependant on peut dire, en général, que la passion ne peut ni s'échauffer ni s'éteindre instantanément, et il faut, lorsque des contrastes se succèdent tout d'un coup, ne mettre en regard que des sentiments d'une vivacité égale. L'âme, une fois ébranlée, peut franchir toutes les distances, mais ne peut s'arrêter brusquement.

L'artiste, pour communiquer au public l'impression générale qu'il a mise dans un morceau, doit s'attacher aux moyens principaux qui déterminent le caractère de l'exécution, au mouvement, à l'expression de la voix, etc.

Il s'agit ici de bien saisir ce qui distingue un *cantabile* d'un autre *cantabile*, un *agitato* d'un autre *agitato;* par exemple, le cantabile *Casta diva* est empreint d'une extase pleine de tendresse et de dignité, tandis que le cantabile *Fra poco a me ricovero* peint l'accablement d'une âme brisée par la douleur. Quant aux idées particulières, on en étudie l'intention et l'exécution dans chaque période, dans chaque phrase, prises l'une après l'autre. On doit choisir, parmi les nuances du sentiment qu'expriment ces idées, la teinte qui est le mieux appropriée à la passion dominante.

On choisira en particulier le clair-obscur, l'accentuation, le degré d'ornement, le timbre, etc., qui les font mieux valoir en elles-mêmes et dans leur rapport avec ce qui précède et ce qui suit. La phrase : *Frères ingrats, je devrais vous haïr* (air de *Joseph*), semble exprimer la menace, et cependant le chagrin qu'éprouve Joseph veut qu'elle soit dite avec émotion, et non pas avec dureté.

Les mêmes accents ne conviennent pas toujours à des situations qui, au premier abord, paraissent identiques. Ainsi Desdémone et Norma, toutes les deux filles coupables, implorent de leur père le pardon d'une faute; mais l'une prie pour elle, et l'ose à peine, retenue par la confusion et la honte; l'autre, au contraire, oublie son humiliation, et prie avec l'angoisse, la véhémence d'une mère qui craint pour son enfant. La moindre modification dans les sentiments influe sur l'expression et suffit pour en changer le caractère.

Les larmes, la fureur, la joie féroce, sont communes à Shylock et à Othello; mais l'un, usurier avili et persécuté, nourrit une sourde haine contre ses oppresseurs; l'autre, guerrier généreux et farouche, s'abandonne avec rage aux transports de la jalousie.

Enfin l'élève ne doit négliger aucun des traits même les plus minutieux. Point de détail si indifférent qui ne tienne sa place dans l'ensemble. Rien, c'est beaucoup, disait Voltaire.

Le membre de phrase, les dessins, la quantité, le mot important, les progressions, les inflexions partielles, les appoggiatures, les sons filés, les ports de voix, les temps dérobés réclament toute notre attention. Il faut se demander lequel de l'accent ou des ornements peint le mieux une image, lequel de ces deux moyens varie le plus convenablement le retour des mêmes idées, etc. De cet examen, où l'on s'attache à découvrir tout ce qui convient à un morceau plutôt qu'à tout autre, où l'on tourne tous les traits particuliers au profit de l'idée dominante, sortiront la variété, l'harmonie et l'originalité du débit.

Ce que nous venons de dire d'un morceau s'applique également à un rôle tout entier. Il faut envisager ce rôle dans son caractère général, puis songer à en approprier les détails au personnage représenté plutôt qu'à tout autre. Attribuer à chaque caractère, à chaque personnage ce qui lui est individuellement propre, c'est le moyen de convertir tous ses rôles en autant de types frappants de vigueur et d'originalité.

L'ensemble des choses que nous venons d'examiner se retrouve d'une façon plus ou moins développée dans toute phrase.

Le fragment de récitatif :

ROSSINI
Otello
Récitatif Romanza.

Io credeva che al_cuno oh! co_me il cie_lo s'u_ni_sce a miei la _ menti

Voix languissante valeurs égales. — Douleur poignante. — Sanglot. — Long et tremblé. gémissement.

Io crede_va che al_cuno oh! co _ me il cie _ lo s'uni_sce a mie _ ih! hla_menti

se divise en deux effets. Par les mots : *Io credeva che alcunò*, Desdémone exprime l'abattement qui suit une commotion violente. Dans les vers suivants : *Oh! come il Cielo s' unisce a miei lamenti!* la douleur reprend tout son empire. Des sons monotones et presque éteints, faute de respiration, sont suffisants à rendre le premier effet. Le second demande des moyens plus multipliés et incomparablement plus énergiques. Il faut que l'exclamation *oh!* s'échappe avec violence et comme à travers des sanglots; que les syllabes *co* et *cie* soient frappées et soutenues avec force; que la syllabe *miei* reçoive un *mordant* outre *la prolongation* et *l'appoggiature;* enfin, que les mots *miei... lamenti*, soient pleins d'émotion et séparés par un gémissement.

Si nous changeons de genre, les effets seront différents, mais tout aussi complexes. Soit la cavatine :

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

Conte.

ec _ co ri_den_te il cie _ _ lo spun_ta la bel_la au _ ro _ _ ra

½ Respiro.

Le premier membre de phrase est soumis au crescendo : en outre, il est indispensable de faire ressortir les inflexions des notes *do, do.* Le *fa* et le *mi* de la troisième mesure seront clairs et vibrants; la préparation du trille sera portée, adoucie et formée par anticipation; puis le trille lui-même sera renforcé avec éclat. Le *sol* de poitrine recevra le timbre couvert; les autres notes, au contraire, prendront le timbre ouvert. Il faut respirer devant le mot *aurora*, afin d'achever la phrase avec plénitude. Du reste, la tendresse, la grâce et la pureté doivent caractériser l'expression de cette phrase.

Le choix de la nuance dans chaque effet est de la plus grande importance. Certains chanteurs ont un sentiment très-juste; mais leur expression, trop concentrée, ne se manifeste pas assez, et leurs efforts nous laissent froids. Ne conviendrait-il pas d'adopter la nuance la plus vive, la plus méridionale, sans pourtant la rendre ni grimaçante ni commune?

De l'emploi varié que l'on peut faire des divers éléments que nous venons d'étudier naissent les styles différents.

Avant de passer à la question des styles, nous croyons nécessaire

de signaler quelques circonstances qui souvent obligent l'artiste à modifier l'emploi de ses moyens et le système de son exécution. Ce sont : 1° la grandeur et la nature du local; 2° les ressources qu'il peut mettre au service de la composition; 3° les préjugés et le degré d'intelligence des auditeurs.

Premièrement. On conçoit qu'à l'église il faille moins de passion qu'au théâtre et plus d'onction et de simplicité. On conçoit encore que dans un vaste emplacement, des sons étendus, des couleurs jetées par masses et des contrastes prononcés soient préférables à des intentions fines et détaillées, et que celles-ci, au contraire, sont d'un effet plus heureux dans un local resserré. Gluck disait, à l'occasion de l'opéra d'*Orphée*, qu'il composait pour le théâtre de Parme : « *Gran sala, grosse note.* »

Lorsqu'on chante dans une vaste enceinte, on court le double danger de rester en deçà ou d'être à côté du résultat qu'on veut obtenir. Pour mettre l'exécution dans un juste rapport avec le local, le chanteur doit agrandir les effets, non par la violence des procédés, mais par le choix intelligent des moyens et la proportion exacte des détails avec l'ensemble. C'est surtout dans un vaste emplacement qu'il importe d'employer précisément le mécanisme capable de produire l'effet auquel on prétend; par exemple, pour prêter à la malédiction d'Edgard son dernier degré d'énergie, il ne faut recourir ni à une forte poussée de l'air, ni à un volume considérable de son, mais à l'explosion déchirante de la consonne et au timbre clair dans tout son éclat. On doit désirer que le texte présente à propos l'occasion d'appliquer ce procédé. Supposons, pour l'exemple dont il s'agit, les trois versions suivantes :

DONIZETTI
Lucia
Finale.

Edgardo.

e fè Ma _ le _ det _ to
A _ na _ te _ ma
Tra _ di _ tri _ ce

C'est la troisième qui serait la plus vigoureuse, et la deuxième la plus froide.

De même pour exprimer l'agitation d'Assur.

Fremer sento il cor nel petto. Rossini, introduction de *Semiramis*.

C'est aux sons marqués, c'est aux secousses nées des poumons, et non à un autre procédé, qu'il faudrait s'adresser.

Secondement. La même manière de rendre un morceau ne saurait convenir à des chanteurs doués d'une puissance, d'une organisation et de ressources différentes.

Souvent même, par cette raison, des artistes différents seront amenés à présenter dans une même composition tout autant de nuances diverses qu'en comporte la passion unique qui l'anime. Cette liberté est parfaitement légitime, à la condition toutefois que l'harmonie générale n'en souffrira pas.

ROSSINI
Tancredi
Cavatina.

Tancredi. — pleine voix. — Élan plein de vigueur et de sensibilité. — La voix étendue et sans ralentir la mesure.

mi ri_ve_dra _ _ i ti ri _ ve_dro ne tuo i bei ra _ i mi pa_sce_rò

Soupir. — Élan de bonheur. — pianissimo. — Doux écho.

mi ri_ve_dra_i ti ri_ve_dro ne tuo_i bei ra _ i mi pa_sce_rò

très lié. — doux lié.

mi ri_ve_dra_i ti ri_ve_dro ne tuo _ _ _ i bei ra _ mi pa_sce_rò

Lorsqu'un chanteur n'est pas doué d'une voix assez puissante pour remplir un grand local, il doit bien se garder d'avoir recours aux efforts ni à l'exagération. Ces procédés, au lieu d'accroître les moyens de l'instrument, auraient pour effet de lui enlever le charme et la tenue, de lui communiquer un timbre rude et guttural, et, dans tous les cas, de l'exposer à de graves atteintes. L'expérience prouve que le seul moyen d'augmenter la portée des voix consiste à les renforcer avec modération et à les nourrir d'un courant d'air ménagé et *continu*. Une poussée régulière et prolongée peut seule ébranler et faire résonner la masse d'air contenue dans une vaste enceinte.

Troisièmement. Nous laissons à l'intelligence de l'artiste le soin de remplir ce paragraphe. Nous nous permettrons seulement de dire qu'il doit sacrifier le moins possible au faux goût. La mission de l'artiste est de former le goût du public, et non de le fausser en le flattant.

Les divers moyens que l'étude de la passion met à notre disposition constituent plus particulièrement la science du chanteur dramatique; mais ces ressources, ajoutées aux effets du style fleuri, forment un ensemble parfait qui permet à celui qui le possède d'arriver aux plus grands effets musicaux et dramatiques. Un organe pur, flexible, se pliant à toutes les nuances des timbres, à tous les besoins de la vocalisation; une syllabation ferme et correcte; une physionomie expressive; toutes ces qualités jointes à une âme qui ressente vivement les diverses passions, à un sentiment musical qui comprenne tous les styles : tel devrait être l'ensemble offert par tout chanteur qui aspire au premier rang.

CHAPITRE V.

Des styles divers.

Aux divers styles de composition répondent dans l'exécution autant de styles différents.

En 1723, Tosi reconnaissait trois sortes de styles : *stilo di camera, stilo di chiesa, e stilo di teatro. Per il teatro*, dit toujours Tosi, *vago e misto; per la camera, miniato e, fiorito; per la chiesa, affectuoso e grave;* c'est-à-dire : pour le théâtre, agréable et varié; pour les salons, fini et orné; pour l'église, touchant et grave.

Aujourd'hui que ces genres ne sont plus aussi distincts qu'aux deux derniers siècles, c'est la nature de la composition qui doit dé-

terminer dans le choix du style. Si l'on tient compte des caractères différents que présentent la mélodie et les diverses manières de l'exécuter, on trouve qu'il y a trois styles principaux d'où dérivent tous les autres, à savoir :

Le style large, *canto spianato;*
Le style fleuri, *canto fiorito;*
Le style dramatique, *canto declamato.*

Le style large ne se subdivise pas.

Le *canto fiorito* peut se diviser en chants dits d'*agilita, di maniera, di grazia, di portamento, di bravura, di sforza, di slancio.*

Le style *declamato* se divise en sérieux et en bouffe.

Ces noms expriment la nature du morceau ou les caractères dominants de l'exécution. Ainsi, par exemple, les mots *portamento, bravura, maniera*, indiquent le rôle principal que jouent dans l'un, les ports de voix, dans l'autre, les traits puissants, dans le troisième, les formes gracieuses, etc.

Récitatifs.

Déjà, à l'article du *Rhythme,* nous avons dit que tantôt la musique suivait rigoureusement la mesure, et que tantôt elle s'en affranchissait. Le premier genre renferme les morceaux mesurés, auxquels on donne vulgairement le nom de *chant, canto.* Au deuxième genre appartiennent les morceaux non mesurés que l'on appelle *récitatifs,* du mot italien *recitare*, qui veut dire *déclamer.*

Le récitatif est donc une déclamation musicale libre. On en distingue deux espèces : le récitatif parlé (*recitativo parlante*) et le récitatif chanté (*recitativo instrumentale*). Dans les deux cas, il a pour base la prosodie grammaticale, et en suit rigoureusement les lois. Ainsi, il subordonne la valeur des notes, celle des pauses, le mouvement du débit et les accents, à la longueur ou à la brièveté prosodique des syllabes, à la ponctuation, en un mot, au mouvement du discours. L'application de ce précepte est absolue, et suppose chez l'exécutant la connaissance parfaite de la prosodie de la langue dans laquelle il chante, et l'intelligence de ce qu'il débite. Cet avantage peut seul l'empêcher de déplacer les accents, et de dénaturer le sens des paroles par de fausses inflexions, ou par des repos mal placés.

Récitatif parlé (*recitativo parlante*).

Le récitatif parlé est exclusivement réservé au genre et à l'opéra bouffe (1). Il est syllabique, et se rapproche du simple discours, parce qu'il se parle en même temps qu'il se chante. La *cantilène* de ce récitatif est, en général, écrite pour le *medium* de la voix, et se débite comme la comédie, avec grâce, avec verve et naturel. Le compositeur module de temps en temps pour rompre la monotonie de la même gamme et pour mieux exprimer toutes les variétés de la diction. La cantilène doit se parler tant que dure le même accord; mais dès que la modulation se présente, il faut graduellement reprendre l'intonation, afin de rendre sensible la résolution des accords. Le moment de cette reprise est presque toujours indiqué par la septième de la dominante, que le *maestro al cembalo* ou les basses doivent, autant que possible, faire entendre d'avance.

MOZART
Don Giovanni
Cavatina.
Don Giovanni.
al fin si_am li_be_ra_ti Zer_li _ net _ta gen_til da quel scioc_co_ne che ne di _ te mio ben so far pu_li to

Il serait plus exact d'écrire le récitatif en indiquant les intonations, mais sans en indiquer les valeurs. Ex. :

MOZART
Nozze di figaro
Recitativo.
e Su_zan_na non vien; sono an_zio_sa di sa_per come il con_te ac_col_se la pro_po_sta etc.

Comme les récitatifs ne sont, en général, qu'une espèce de lieux communs, l'artiste a le droit, sans manquer au compositeur, d'en changer la mélodie; il le peut surtout, lorsque la résolution de l'accord embarrasserait sa mémoire. Il doit, dans cette circonstance, varier hardiment la cantilène, sans sortir de la gamme dans laquelle il chante et sans toucher à la septième de la dominante, jusqu'au moment où les accompagnements la font entendre. Alors, il résoudra sa partie à la tierce majeure de l'accord que présente la résolution régulière. Cette note, étant note réelle dans plusieurs accords à la fois, éloigne pour lui la chance de se trouver hors du ton. La plus longue routine ne peut suppléer qu'imparfaitement à la connaissance de l'harmonie dans l'application de cette règle. Exemple d'une longue tirade sur le même accord :

Presto, va con costor, etc. *Don Giovanni.*

Le récitatif parlé souffre rarement des fioritures; les seules qu'on se permette en général sont les *gruppetti*, et c'est par eux que l'on termine. Ex. :

MOZART
Don Giovanni
Récitatif.
Don Giovanni.
so _ li sa_re_mo e là gio_jel _ _ lo mi_o ci spo_se_re_mo
e là gio_jel _ _ lo mi_o ci spose _ re_mo
e là gio_jel _ _ lo mi_o

(1) Voir les récitatifs du *Barbiere di Siviglia*, du *Matrimonio segreto*, de *Don Giovanni*, de *la Cenerentola*, etc.

L'appoggiature trouve aussi sa place dans le récitatif, non pas comme ornement, mais comme élévation de la voix pour exprimer l'accent tonique des mots *piani* ou *sdruccioli* suivi d'une pause. Cette élévation tombe toujours sur la première des deux ou des trois notes égales, en raison de l'espèce du mot.

Dans le corps des phrases, on supplée souvent à l'appoggiature par la prolongation du son. Dans les deux cas, la note qui porte la syllabe longue doit avoir au moins une valeur double des syllabes brèves. Nous avons désigné ces notes par le signe +.

Les chanteurs habiles ont grand soin d'introduire une certaine variété dans la forme et dans le mouvement des cantilènes, c'est-à-dire qu'ils évitent les valeurs égales, le retour des repos placés à distances égales, la répétition des mêmes intonations et la symétrie des accents.

MOZART
Don Giovanni
Duetto.
Don Giovanni.

una altra sor_te vi pro_cu_ranque gli occhi bricconcel_li quei lab_
bret_ti si bel_li quel_le di_tuc_cia candide o_do_ro_se parmi toccar giun_ca_ta e fiu_tar ro_se
bret_ti si bel_li quel_le di_tuc_cia candide o_do_ro_se par_mi toccar giun_ca_ta

Lorsque la cantilène est fréquemment rompue par des distances de tierce, quarte, quinte, on la rendra chantante en employant les notes de passage qui se trouvent entre ces intervalles.

Récitatif instrumenté (*recitativo instrumentale*).

Le récitatif instrumenté est *libre* ou *obligé* (mesuré). S'il est obligé, on le considérera comme un fragment d'air, et il devra, en conséquence, être soumis aux règles du genre. Le récitatif instrumenté exprime les sentiments élevés et pathétiques, et doit se chanter d'une manière large et soutenue.

Aux règles relatives à la prosodie, nous ajouterons les observations suivantes. Les valeurs écrites des notes et des pauses n'étant déterminées que par le besoin de diviser régulièrement la mesure, elles ne sont, à vrai dire, qu'un indice du mouvement que doit avoir la pensée. Le mouvement véritable sortira du sens des vers et de celui des phrases musicales.

Les deux notes égales suivies d'une pause ne se disent jamais comme elles sont écrites. Le besoin de marquer l'accent exige, aussi bien dans le récitatif sérieux que dans le bouffe, que l'on change la première des deux notes en une appoggiature supérieure ou inférieure, suivant que le goût le conseille. En effet, chantez scrupuleusement, note par note, le récitatif qui commence la scène d'Orphée:

Sposa Euridice. GLUCK, *Orphée.*

celui de dona Anna près de son père mourant :

Ma qual mai s' offre, oh Dei. MOZART, *Don Juan.*

ou bien la scène de Sara :

Chi per pietà mi dice. CIMAROSA, *Sacrifice d'Abraham.*

et ces trois chefs-d'œuvre de déclamation deviennent insupportables au bout de quelques mesures.

Quelquefois on intercale entre les deux notes une double appoggiature, ainsi que cela a été vu page 74.

Sans pouvoir déterminer l'emploi particulier des appoggiatures supérieure et inférieure, nous dirons cependant que l'appoggiature inférieure est plus pathétique que la supérieure.

Dans le récitatif français, au lieu d'employer l'appoggiature sur la première des deux notes, on prolonge souvent la note qui porte la syllabe longue, c'est-à-dire la première des deux notes : cette habitude tient sans doute à ce qu'en français la voix s'éteint sur les terminaisons féminines. Néanmoins, dans beaucoup de cas, l'appoggiature peut être employée avec avantage. Ex. :

SACCHINI
Œdipe à colonne
Air Récitatif.

un temple o jour d'ef_froi ô suppli_ce! ô tourment!

On termine heureusement le récitatif instrumenté par des ornements qui donnent de la rondeur à la pensée musicale. La couleur de ces ornements doit toujours répondre à celle du récitatif lui-même. Ex. :

ROSSINI
Otello
Romanza Recit.
Desdemona.

i sos_pi_ri d'Isau_ra
pi_ri d'Isau_ra ed *p* égales et coulées. il mio pian_to long.
ed

Dans le récitatif instrumenté, la voix doit rester entièrement dégagée de l'accompagnement. C'est pourquoi les accords ne se frapperont que lorsque le chant aura cessé, *et vice versâ*. Ex. :

MOZART
Don Giovanni
Duetto Recit.vo
Donna Anna. Laissez s'éteindre les derniers accords avant de commencer.
quel sangue quel_la piaga quel volto tin_to e co_perto del color di morte

MEHUL
Joseph
Air Recit:
Joseph. Laissez finir la voix avant de frapper l'accompagnement.
au mi_lieu des hon_neurs de la magni fi - cen - ce

Souvent, pour dégager la voix, on réunit des accords qui étaient séparés par du récit. Ex. :

BELLINI
Beatrice
Cavatina Recit.vo
Beatrice.
che non mi dèe l'in_gra - - - - to ah! me l'in_gra - to

che non mi dèe l'in_gra - - - - to ah! me

Lorsque la mélodie est faible, on lui prête un tour plus heureux par l'emploi des traits, de la répétition des mots, des accents, des couleurs de toute espèce ; bref, on peut tout se permettre, pourvu que l'on fasse ressortir avec ensemble, et dans leur véritable caractère, les sentiments que l'on exprime (1).

Terminons cet article en avertissant l'élève de mettre de grandes pauses après les ritournelles qui ouvrent les récitatifs. L'auditeur sera mieux préparé à l'écouter, et son chant se détachera de tout ce qui a précédé. C'est d'ailleurs un moyen de reprendre le calme que l'aspect du public fait perdre d'abord à presque tous les artistes. Quelques inspirations faites avec lenteur, et conservées jusque vers les dernières mesures de la ritournelle, ont pour effet de ralentir la circulation, et de rendre à l'appareil respiratoire et au larynx la liberté et le calme dont ils ont besoin.

Canto spianato (*chant simple et chant large*).

Ce genre, le plus élevé de tous, mais aussi le moins piquant, à cause de la lenteur de son mouvement et de la simplicité de ses formes, repose uniquement sur les nuances de la passion, et la variété du clair-obscur musical. Ici, rien ne pourrait suppléer à l'exactitude de l'intonation, à l'expression de la voix, à la pureté et aux effets de la syllabation, au coloris musical. Ce style a pour ressources principales la netteté de l'articulation et les divers degrés d'énergie qu'elle comporte ; la tenue et l'égalité de la voix ; la convenance, la fusion ou la délicatesse des timbres ; l'emploi des sons filés dans toutes les variétés ; les nuances les plus fines du forte-piano, les ports de voix, le *tempo rubato*. L'artiste qui a obtenu ce résultat difficile de donner avec ces seules ressources leur effet complet aux *cantabili*, sait phraser toutes sortes de chants.

Dans le chant *spianato*, qui est le moins favorable à l'ornementation, la flexibilité mécanique du gosier ne saurait jouer le premier rôle. La surabondance de fioritures, qui étouffe sous la masse des détails les effets d'un style large et sévère, est le défaut que l'on pardonne le plus difficilement. Sans pouvoir déterminer d'une manière précise les ornements qu'il faudrait écarter de ce style, on peut établir, en général, qu'il faut en exclure les arpéges et les fioritures composés d'intervalles durs et difficiles. Les diverses appoggiatures, les *mordenti molli*, les trilles, trouvent heureusement ici leur place, et donnent à la mélodie un certain relief qui plaît. Les autres ornements, lorsqu'on y a recours, doivent être employés avec réserve, et répondre, par la gravité de leur mouvement et la douceur de leur expression, à la largeur et à la couleur du genre.

(1) Voyez, pour les récitatifs instrumentés, le rôle de donna Anna dans *Don Giovanni*, tous les rôles dans *Guillaume Tell*, les partitions de *Sémiramide, Otello, Lucia;* les ouvrages de Gluck, les cantates de Porpora, etc.

Il va sans dire que, s'il faut s'interdire la précipitation, les traits exécutés d'une manière brillante et rapide, les couleurs trop détaillées, il est également nécessaire d'éviter la prolongation pesante des notes suivies d'une pause, la langueur dans les terminaisons, l'abus des sons filés, des ports de voix, etc.

Un des caractères distinctifs de ce style, c'est que le chant doit être constamment uni et lié, ce qui oblige à opérer sans *expiration*, saccade ni sécheresse, le passage d'un son au son voisin. Il faut également que les changements de registre s'exécutent assez habilement pour rester inaperçus.

Dans ce style, les sons filés jouent un rôle très-important. L'élève profitera donc des occasions de faire une belle tenue sur les notes les plus claires, les plus sonores et les plus fermes de sa voix. Le lecteur se rappelle les divers procédés que nous avons indiqués comme devant servir à l'exécution des sons filés (première partie). Nous ne parlerons donc que des cas où il est bon d'y avoir recours. On filera (1) :

1° La note placée sous le point d'orgue, qu'elle soit seule ou suivie d'un trait. Ex. : A.

2° Toute note de valeur arbitraire placée au début d'un morceau. Ex. : B.

3° Toute note de valeur suffisante partout où elle s'offre dans les *cantabile*. Ex. : C.









Dans ces divers cas, la longueur du son filé se calcule sur l'étendue du trait qui suit et sur la quantité d'air nécessaire à ce dernier.

Le besoin de gradation se fait si impérieusement sentir dans ce style, qu'on ne peut, sans blesser l'oreille, attaquer brusquement les phrases; celles même qui demandent le plus de hardiesse doivent être annoncées par un piano. La même observation s'applique aux mots isolés.

Ces règles du *canto spianato*, telles que nous venons de les donner, ne s'appliquent dans toute leur rigueur qu'au *largo*. Exemples de *largo* :

Ahi ! di spirti turba immensa. HÆNDEL. Convitto d'*Alessandro*.
Tutta raccolta in me. HÆNDEL, *Nell' Ezio*.
Fac me vere. HAYDN, *Stabat*.
Collection de Chants classiques, par L. B. C.

Les autres *cantabile*, tels que les *adagio*, les *maestoso*, les *andante*, etc., bien qu'ils retiennent du *largo* une certaine gravité, vont se modifiant successivement par des emprunts faits au style fleuri, et présentent alternativement de grandes tenues et des traits vigoureux et déployés. Les morceaux suivants nous en offrent des exemples :

ARIA. —	« Casta diva. »	*Norma.*
—	« Ahi ! se tu dormi svegliati. »	*Capuletti e Montecchi.*
—	« Idolo del mio cor. »	*Romeo e Giulietta.*
—	« Bel raggio lusinghiero. »	*Semiramide.*
—	« Per che non ho del vento. »	*Lucia.*
—	« Qui la voce sua soave. »	*Puritani.*
—	« In si barbara sciagura. »	*Semiramide.*
—	« Sois immobile et vers la terre. »	*Guillaume Tell.*
—	« Dove sono. »	*Nozze di Figaro.*
—	« Ah non credea mirarti. »	*Sonnambula.*

Le *largo* pur convient aux sentiments pathétiques; les autres genres mixtes sont mieux appropriés aux sentiments nobles et élevés, quelle que soit la passion qu'ils expriment, gaieté, tristesse, etc.

Dans le chant *spianato*, il faut, en raison même de la simplicité des formes, que l'artiste *remue* l'âme, sous peine de paraître plat et languissant.

Beaucoup de chanteurs, je le sais, prétendent que l'étude de la vocalisation est complétement inutile pour qui ne vise qu'au chant large. Cette assertion, plus commode que fondée, est contraire à l'expérience. Le chant large devient d'autant plus facile, que l'on a plus complétement formé l'organe aux difficultés de la vocalisation; disons même que cette souplesse est indispensable à qui veut exceller dans le *largo*. Les voix lourdes ne peuvent arriver à la perfection dans aucun genre. Nous pourrions citer au besoin des artistes qui savaient réunir une tenue de voix qui ne laissait rien à désirer à une agilité des plus brillantes.

Canto fiorito (*style fleuri*) (2).

Ce nom générique comprend tout style qui abonde à la fois en ornements et en couleurs. Le style fleuri permet au chanteur de déployer la fertilité de son imagination, et de faire valoir la sonorité et la souplesse de sa voix. Ici, comme dans le *canto spianato*, on emploie la *messa di voce*, le *tempo rubato*, les ports de voix, le forte-piano, en un mot tous les accents musicaux dont il a été parlé dans le chapitre consacré à l'art de phraser. Mais le principal effet de ce style se base sur les traits. On doit avant tout les approprier, par leur harmonie, leur caractère et leur exécution, à l'harmonie et au caractère du morceau, ainsi qu'au sens des paroles.

Comme les passions modifient diversement les moyens mélodiques, et leur impriment différents caractères de grâce, de sensibi-

(1) Ces règles relatives aux sons filés ne s'appliquent pas exclusivement au style *spianato* : elles s'étendent à tous les styles. On voudra bien se souvenir de cette observation dans les paragraphes suivants.

Aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, les musiciens débutaient habituellement par une *messa di voce* pour captiver immédiatement l'attention du public.

(2) Garcia, Pellegrini, M. Tamburini, mademoiselle Sontag en 1829, madame Damoreau.

lité, de force, etc., le style fleuri prend, en raison même de ces caractères, les noms de :

Canto di agilità.
Canto di maniera, qui comprend le *canto di grazia*
et le *canto di portamento.*
Canto di bravura, qui comprend le *canto di forza.*
di slancio.
di sbalzo.

Ces variétés se trouvent tantôt isolées, tantôt réunies dans la même composition. Essayons de caractériser séparément chacune d'elles.

Canto di agilità (1).

Ce style brille surtout par le mouvement rapide des notes.

Les roulades, les arpéges, les trilles y abondent. La facture des traits doit être franche, l'exécution légère, et la voix ménagée. Ce syle s'adapte parfaitement à l'opéra buffa, aux *allegro* des airs gais, aux mouvements vifs des *rondo*, des variations (2).

Canto di maniera (*maniera*, synonyme d'*adresse*) (3).

On a dû sans doute la création de ce genre à des chanteurs dont la voix manquait de puissance, et dont les organes, quoique assouplis à l'exécution d'intervalles difficiles, ne possédaient pas une extrême agilité. Pour suppléer aux moyens les plus brillants de la vocalisation, la roulade vive, l'arpége lancé, les traits déployés sur une syllabe, etc., ces artistes ont eu recours aux ornements composés uniquement de petits dessins, de traits brisés, arpégés, et souvent coupés par les syllabes, le temps d'arrêt et les inflexions. Ils se sont ainsi formé un genre élégant et délicat dont les tournures reçoivent le nom de *modi di canto.* Leur vocalisation est, il est vrai, conduite avec art, et bien nuancée par les timbres et l'expression; mais elle est dépourvue de puissance, de *brio.*

Le genre *di maniera* convient aux sentiments gracieux, que l'expression soit gaie ou sentimentale; c'est pourquoi on le nomme aussi *canto di grazia.* Les chanteurs consommés peuvent seuls y exceller.

A ces considérations générales viennent s'ajouter quelques préceptes de détail en partie consignés à la page de l'art de phraser. Ils sont tous inspirés par le besoin de fondu et de fini. Le son qui termine les dessins, les membres de phrases, lorsqu'il est suivi d'une respiration ou d'un silence, sera toujours court et du même degré de force que la fin de la note précédente. La finale des périodes doit être un peu plus longue, mais *sans queue.*

Après le silence qu'exige le *respiro* et le *demi-respiro,* après les notes quittées, ou après un passage ou un conduit interrompu, il faut reprendre la mélodie dans le même timbre et le même degré de force qu'on avait en quittant, puisque la pensée n'est que momentanément suspendue et non changée.

Ajoutons encore quelques détails relatifs au développement des caractères que comporte ce genre. Les phrases se colorent par dessins, par progressions, par inflexions, plutôt que par membres de phrase. C'est pourquoi l'on détache par des *demi respiri,* ou par un simple silence, toutes les petites pensées dont se compose chaque phrase. Le même artifice permet de préparer les consonnes et de donner une certaine finesse à chaque détail (4).

Le clair et l'obscur, le piano et le forté, doivent être employés toujours par gradations bien nuancées, et jamais d'une manière brusque et heurtée. Il faut que les notes soient parfaitement liées entre elles, sans qu'aucune séparation, aucune secousse en marque le passage. Les éclats de voix, les sons lourds, les consonnes durement articulées et l'exagération des effets seront toujours exclus de ce genre délicat.

La voix, dans les notes élevées et soutenues, doit être adoucie jusqu'au *pianissimo* le plus délié et le plus suave. La bouche facilite ce pianissimo en souriant à demi.

On ne renforce jamais en descendant les passages gracieux.

Les notes répétées doivent être touchées très-légèrement avec le gosier.

Le mécanisme du *canto di maniera*, qui comporte à un haut degré la délicatesse et le fini, exige que l'on ménage la respiration, que tous les intervalles soient conduits par les mouvements souples des organes, au lieu d'être jetés par des coups de poitrine; c'est ainsi que l'on exécute les passages d'une intonation difficile, les *mordenti molli,* les terminaisons douces et les mélodies qui se chantent à *fior di labbro,* comme disent les Italiens, et autres morceaux *di mezzo carattere.*

Lorsque les ports de voix dominent, on nomme ce genre *canto di portamento.* Dans ce style on a souvent recours aux appoggiatures inférieures de toutes distances; l'emploi de ce moyen imprime au chant de la douceur (5).

Canto di bravura (6).

Le *canto di bravura* n'est autre chose que le *canto di agilità*, auquel seulement sont venues s'ajouter la puissance et la passion. L'artiste peut chanter *di bravura* lorsqu'il possède une voix éclatante et pleine, une agilité franche et vigoureuse, de la hardisse et de la chaleur. Dans ce genre, l'élan de la passion se marie à la plus riche parure du style : arpéges, roulades, trilles, ports de voix éclatants, couleurs vives, accents énergiques, etc.

Le chant de bravoure convient à toute musique brillante et passionnée.

Ce genre exige que l'on renforce les notes graves des traits descendants. Chez les femmes, les sons de poitrine sont les seuls qui puissent satisfaire à ce besoin d'énergie et de puissance.

Le style de bravoure appliqué à l'*agitato* comporte un des mouvements les plus passionnés de la musique, et demande nonseulement du feu, de l'abandon, mais encore une espèce d'exaltation et de délire. C'est ainsi qu'on peut exprimer avec force et vérité la douleur, la colère, la jalousie et les autres passions impétueuses. Les accents, les syncopes, le temps dérobé, les timbres expressifs, quelques ornements bien appropriés aux paroles et exécutés avec la rapidité et la force nécessaires, servent à peindre le désordre et la fougue des diverses passions. Exemples :

Trio *Donna del Lago;*
Duo *Elisabetta* entre Elisabetta et Norfolk.

(1) Garcia, Rubini, M. Tamburini, mesdames Malibran, Damoreau, Sontag.

(2)

Air S.	« Il dolce canto del Dio d'amore. »	Rode, *variations.*
—	« Non, je ne veux pas chanter. »	*Billet de Loterie.*
—	« Idole de ma vie. »	*Robert le Diable.*
—	« Plaisirs du rang suprême. »	*Muette de Portici.*
—	« La donna ha bello il core. »	Martini.
—	« La placida campagna. »	Pucitta.
Air T.	« Pria che spunti in ciel l'aurora. »	*Matrimonio segreto.*
—	« Languir per une bella. »	*Italiana in Algieri.*
—	« I tuoi frequenti palpiti. »	*Niobe.*
Air B.	« Sorgete, e in si bel giorno. »	*Maometo.*
—	« Ah ! si questo di mia vita. »	*Zaira.*
Duo S. T.	« Amor possente nume. »	*Armida.*
Duo S. B.	« Di capricci. »	*Corradino.*
Duo T. B.	« All' idea di quel metallo. »	*Barbiere di Siviglia.*

(3) Mesdames Pasta, Persiani, M. Velluti.

(4) Le chant *miniato*, dont parle Tosi pour le style *da camera*, devait sans doute s'obtenir par ces procédés.

(5)

Romance. —	« Assisa al piè d'un salice. »	Rossini, *Otello.*
Cavatina. —	« Il braccio mio. »	Nicolini.
— —	« Di tanti palpiti. »	Rossini, *Tancredi.*
Pregliera. —	« Deh calma o ciel. »	Rossini, *Otello.*
Aria. —	« Ombra adorata. »	Zingarelli, *Romeo e Giulietta.*
Terzetto. —	« Giovinetto cavalier. »	Meyerbeer, *Crociato.*

(6) Garcia, dans *Otello,* mesdames Catalani, Malibran, Grisi.

Le *canto di bravura*, lorsque les grands intervalles mélodiques y dominent, prend le nom de *canto di slancio*.
Exemples de trait de bravoure :





Chants caractérisés, populaires.

Comme les chants nationaux font essentiellement partie du style fleuri, nous les classerons dans ce paragraphe. Ces chants sont certainement ceux dont la mélodie est le mieux caractérisée. Je ne dirai un mot que du style des airs espagnols, celui qui m'est le plus familier.

L'Espagnol parsème son chant de mordants nombreux qui attaquent les notes, et de syncopes fréquentes qui déplacent l'accent tonique, afin d'ajouter plus de piquant à l'effet par un rhythme inattendu. C'est seulement à la fin de la phrase que le chant coïncide avec la basse. La dernière syllabe du vers ne tombe pas sur le temps fort de la dernière mesure comme en italien, mais sur le dernier temps, c'est-à-dire sur le temps faible de la mesure qui précède.

Les coloris sont vifs et tranchés. Toutes les finales sont courtes, excepté dans le *Polo*, où la dernière note est longue et tremblée. Dans ce dernier genre la voix prend une physionomie mélancolique. Les autres genres sont légers, voluptueux et flexibles.

Les phrases finales des chants de cette nature se terminent presque toujours en jetant la voix sur un son élevé et indécis semblable à un petit cri de joie. Les Napolitains le font entendre également; mais le style de leurs chants diffère moins du style régulier que celui des mélodies espagnoles.

Canto declamato.

Les chants dramatiques sont presque toujours monosyllabiques; ils excluent à peu près toute vocalisation. Ce genre, fait pour les sentiments passionnés, a sans doute recours aux accents musicaux, mais son effet principal repose sur l'accent dramatique. Le chanteur doit, par conséquent, faire tout converger vers ce but. La syllabation, la quantité grammaticale, la force de la voix bien graduée, les timbres, les accents hardis, les soupirs, les transitions expressives et inattendues, enfin quelques appoggiatures et ports de voix, tels sont les éléments auxquels il a recours.

La diction doit être non-seulement juste, mais noble, élevée; les formes affectées, triviales, exagérées, ne conviennent qu'à la parodie, aux *buffi caricati*. Pour exceller dans le style dramatique, il faut une âme de feu, une puissance gigantesque : l'acteur doit constamment dominer le chanteur. Mais on aura soin de n'aborder ce genre qu'avec modération et réserve, car il épuise promptement les ressources de la voix. Le chanteur dont la constitution est consolidée, mais qui, par un long exercice de son art, a perdu la fraîcheur, la jeunesse et la flexibilité de la voix, doit seul l'adopter. L'emploi en est réservé à la dernière période de son talent (1). « *Tutto quello che è di forza non è per li stessi mezzi che quello che è di grazia e di dolcezza.* » (*Anna Maria Celloni.*)

Style *parlante* (*bouffe*).

Le style *parlante* est l'âme de l'opéra *buffa*. Ce genre est monosyllabique comme le précédent, mais d'un caractère tout opposé. Il exige que les mots se succèdent très-rapidement avec une netteté parfaite (2).

Ici, plus encore que dans la déclamation sérieuse, la parole et les intentions du comédien doivent dominer.

Dans ce genre, l'esprit et la verve comique sont merveilleusement secondés par l'agilité des organes vocaux. Les femmes et les ténors ne sauraient s'en passer. Lorsqu'elles possèdent ces qualités, les basses chantantes (*buffi cantanti*) s'en servent avec le plus grand avantage (3). Le *buffo caricato* est le seul qui parle le chant et à qui l'agilité soit inutile. Il doit être avant tout comédien. On attend de lui la verve bouffonne, les lazzi spirituels, et non l'élégance du chant.

Arrivé au terme d'une œuvre ingrate et laborieuse, je ne me dissimule point tout ce que son imperfection laisse à désirer : j'avais compris d'avance l'extrême difficulté d'une pareille tâche. Décomposer avec précision, réduire en système pour les mettre à la portée de tous, ces procédés heureux que les chanteurs consommés rencontrent le plus souvent par le seul instinct de l'art, voilà ce que j'ai tenté, ce que je n'espérais pas faire.

Il me suffit de penser que j'ai peut-être offert au public les éléments d'un ouvrage utile, et que quelques questions soulevées dans cette méthode appelleront l'attention de maîtres plus habiles à les résoudre. J'ai ébauché l'œuvre; la science et le talent y mettront la dernière main.

(1) Les opéras de Gluck; les airs : Rachel quand du Seigneur, de *la Juive;* Quand renaîtra, de *Guido et Ginevra.*

(2) Bien poser la voix et bien articuler tout à la fois sont deux mérites rares, mais pourtant conciliables et très-nécessaires. Nous en avons la preuve vivante dans M. Lablache. Nous rappelons encore que la glotte doit, au moyen d'un souffle nourri et de vibrations continues et sonores, prolonger les sons comme s'ils n'étaient pas divisés par les paroles, tandis que les organes de l'articulation impriment aux notes le mouvement des consonnes.

(3) Garcia, Pellegrini, MM. Tamburini, Ronconi.

Dans cette seconde partie, comme dans la première, on doit transposer les exemples en raison du diapason des voix.

Exemples de Cadences finales.

s'in - - - - - vo - - lò fe - - - - - del - - tà

che l'e gual non hà non a - me - rò che te

vo - lo a tri - - - - on - far d'ar - - dir m'ac - cen - de il cor

vo - lo a tri - - on - - far sen - - to in-fiammar - - si il cor

no il cor non hà il cor non hà ah! che mai sa - rà che mai sa - rà

no il cor non hà il cor non hà ah! che mai sa - rà che mai sa - rà

no il cor non hà il cor non hà ah! che mai sa - rà che mai sa - rà

si fe - - li - - ci - - tà fe - - li - - ci - - tà

no per me non v'è per me non v'è

no per me non v'è per me non v'è

ah tan - ta mi - a fe - li - ci - tà ah tan ta mi - a fe - li - ci - tà

vor - rei con tè con te res - tar vor - rei con te con tè res - tar

fra le pal - me a tri - on - far fra le pal - me a tri - on - far

pa - go sa - rai sa - rai mio cor pa - go sa - rai sa - rai mio cor

si fe - - li - - ce o - - gnor fe - - li - - ce o - - gnor

bar - - ba - - ro do - - lor si do - - lor

si di pa - - ce a - mor di pa - - ce a - mor

e - i ne in - vi - ta a ri - de - re e scher - zar ne in - vi - ta a ri - - de - re e scher - zar

no per me non v'è mag - gior pe - nar no non v'è mag - gior pe - nar

non per me non non per me non v'è

dal cor gia s'en và dal cor s'en và

si scher - - zan - - do và scher - - zan - - do và

gia spe - - ran - - do và spe - - ran - - do và

dal pia - - cer sal - tan - do và sal - - tan - - do và

di quà di là vola il pen - sier di quà di là di quà di là vola il pensier vola il pen - sier di quà di là di quà di là

va di quà di là vo la di quà di là

già fre - - men - - do và fre - me - do và fre - men - do và

vo - - la il pen - sier di quà di là di quà di là

non per me per me non v'è pie - ta non v'è pie - - ta

ah! v'in - - gan - - ne - - rà v'in - - gan - - ne - - rà

Exemples de points d'orgue à une et à deux voix.

Pour éviter que la voix ne soit couverte par l'accompagnement, le chanteur commencera seulement quelques instants après qu'on aura frappé les accords.

guer - ra
pal - - - - - - - - - - pito
guer - - - - - - - - - ra
all' ar - - - - - - - - - - - mi

mi fà ge - lar
sen - za di tè che mai che ma - - i fa - rò
tu - - - - - - - o bel cor
o diar o diar - mi al - lor
del te - - - - - - - - nero mio cor
o diar - - - - - - - - mi al - lor

o diar - - - - - - - - mi ah non o diar - mi al - lor
o diar - - - - - - - - - - - - mi al - lor

Lento.
d'affan - - - - - - - no io d'affanno mo - ri - rò

per - ples - - - - - - - so il cor
il mi - - - - - - - - - o va - lor
do - - - - - - ve an drò
mo - - - - - - - ri - rò

ah! la vin - ce - rò
per me ah! si per me can-giò

morrò di do-lor mor-rò di do-lor
amor ci con - - dur-rà implo - - - - ro implo - - ro ognor

ah! can - giò

sem - - - - pre sem - - - - - pre pe-nar per tè
bril - - - - - la il guardo e bal - - - - - za il cor
e vo - la al ciel vo - la vo - - - - - la al ciel
on deg - - - - - - gia nel se - no ondeg - gia nel se - - - - - - no il cor

bril - - - - - - la il guardo e bal - - - - - - - za il cor
l'e-gua - - - - - - - - le non si dà
ritard.

ta - - - - - - ci o cor
sen - - - - - to sen - to lan_guir
ah del suo do_lor
sen - - - - - to lan - guir
e a_mor
sen - - - - - - - to languir
m'incal - - - - - - - za o_gnor
ah! l'es - - - - - ser mobil mo - bil e in_fe_del
che di ra
che fa ro
très long.
te - - - - - - - - - - co o_gnor
var - - - - - - - - ca i mon - - - - - - tie il mar
ah ah si spa - ri
ah spa - ri

sen - - - - - - - - - - - - - - za poter mo - rir

ah: il se-gre-to del mio cor

tr tr

ah: di gioja pal - - pi-tar

tr rall.o

e gra - - - - - - - - - - to o-gnor con te

non vi - di più

nol spe-ra-re non tar dar

in fe - - - - - - del-tà qua - - - - - - le or-ror

a Tempo. ritard.

o-diar - - - - - - - mi al-lor non o - diar - mi allor non o-diar - mi al-lor

o-diar - - - - - - - mi al-lor non o - diar - mi allor non o-diar - mi al-lor

ah! che gio - - - - - va il pal - pi-tar

ah! che gio - - - - - va il pal - pi-tar

Canto. longue.

l'es - - - - - - - - ser mo-bil ed in-fe-del

Clarinetti.

p accomp: p p

perdon ah! ah!

perdon signor perdon

ah! perdon del mio fal_lir si_gnor per_don

ah! perdon del mio fal_lir si_gnor per_don

e_ter_no eil do_lor

e_ter_no eil do_lor

très lié.

il cor non ha non ha

il cor non ha non ha

e fa sperar_ e fa spe_rar

rall.

il ca_ _ _ _ _ _ _ _ _pirà il ca_pi_rà

il ca_ _ _ _ _ _ _ _ _pirà il ca_pi_rà

tr

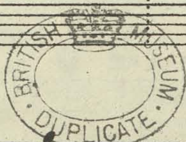
a_ _ _ _men a_ _ _ _ _men

a_ _ _ _men a_ _ _ _ _men

Canto.

di gio_ _ _ _ _ _ _ _ _ja pian_ _ _ _ _ge_

accomp:



9 JY 61

ra pian _ge_ra pian_ge_ra



On trouve à la même adresse :

APPENDICE AU NOUVEAU TRAITÉ SOMMAIRE DE L'ART DU CHANT.

MORCEAUX CLASSIQUES POUR LES DIVERS GENRES DE VOIX,

EMPRUNTÉS AUX MEILLEURS COMPOSITEURS

et préparés pour les élèves, par MANUEL GARCIA

Ch. Lahure, imprimeur du Sénat et de la Cour de Cassation
(ancienne maison Crapelet), rue de Vaugirard, 9.

H·2234



LXIII. Δ


ROYAL ACADEMY OF MUSIC
LIBRARY

